



**Universidade de
Aveiro**

2012

Departamento de Línguas e Culturas

**MARIA MANUELA
RAMOS
RODRIGUES**

**ESCREVIVER A INFÂNCIA:
JOSÉ GOMES FERREIRA E JOSÉ
SARAMAGO**



**Universidade de
Aveiro**

2012

Departamento de Línguas e Culturas

**MARIA MANUELA
RAMOS RODRIGUES**

**ESCREVIVER A INFÂNCIA:
JOSÉ GOMES FERREIRA E JOSÉ SARAMAGO**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

À memória de meu padrinho.

o júri

presidente

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Prof. Doutor José Cândido de Oliveira Martins,
Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa (arguente)

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira,
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Ao professor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, não só pela orientação profissional deste trabalho, mas também pela total disponibilidade demonstrada, pela leitura sucessiva das diferentes fases deste dissertação, pelos conselhos valiosos, por tudo o que me ensinou durante este percurso;

Ao meu marido, pelo apoio incondicional e amor irrestrito;

Ao meu filho Nelson, pela sua disponibilidade no apoio informático;

Para meus pais e irmãos, porque as memórias felizes da minha infância são repletas das suas doces presenças;

A todos os meus colegas, especialmente à diretora da Escola de Comércio do Porto, pela sua solicitude.

A todos o meu muito obrigada.

palavras-chave

José Gomes Ferreira, José Saramago, infância, autobiografia, diário, memórias.

resumo

Tempo fértil de aprendizagens, a infância constitui um vetor temático recorrente nos textos literários que fazem da memória o seu móbil narrativo. Em contexto autobiográfico, a natureza da memória, tomada como evocação ficcional, assume um papel crucial, se considerarmos a variação subjetiva das modalidades de tratamento da temporalidade e dos mecanismos de rememoração.

O presente estudo propõe uma leitura crítico-comparativa de *Calçada do Sol*, de José Gomes Ferreira, e de *As Pequenas Memórias*, de José Saramago, privilegiando não apenas a inscrição temporal das vivências infantis relatadas, mas também a peculiar relação que ambos os memorialistas mantêm com o teatro do mundo na época que lhes coube viver. Averiguam-se, nesse sentido, os diversos processos narrativos de reminiscência, a função da transfiguração imaginativa no ato de (re)criação do passado, o caráter social da memória e as repercussões deste tempo fundador na conformação ideológica e axiológica do sujeito autoral.

keywords

José Gomes Ferreira, José Saramago, childhood, autobiography, diary, memoirs.

abstract

As a period of meaningful learning, childhood is a recurrent thematic strand in literary texts in which memory plays a key role. In autobiographical writing, the nature of memory, understood as fictional evocation, plays a crucial function if one considers the subjective variation of the strategies of time representation and of the mechanisms of remembrance.

This dissertation develops a comparative critical reading of *Calçada do Sol* by José Gomes Ferreira and *As Pequenas Memórias* by José Saramago, so as to highlight not only the time frame within which childhood experience took place, but also the specific relationship of both writers to the historical time they lived in. We will therefore analyse the narrative devices of memory representation, the imaginative transfiguration implied by the (re)creation of the past, the social character of memory and the importance of this seminal period in the shaping of the values and ideology of both authors.

1. Preâmbulo

A presente dissertação visa desenvolver uma leitura comparativa do diário *Calçada do Sol* (1983), de José Gomes Ferreira, e de *As Pequenas Memórias* (2006), de José Saramago, indagando o modo como as memórias da infância são textualizadas literariamente, procurando fundamentar essa análise na abundante teorização em torno dos géneros autobiográficos.

Ideia forjada no século XVIII, a infância afigura-se como um tema crucial no contexto das mais diversas áreas de conhecimento, das ciências da saúde à filosofia. Na narrativa literária, a infância é tema polarizador de diversos contos e romances. Em José Gomes Ferreira, que desde cedo revelou inclinação para a criação literária, não se torna difícil acompanhar na obra o percurso da pessoa civil do escritor, dado o seu carácter marcadamente memorialístico, que impõe uma fronteira difusa entre vida e literatura. Neste itinerário de vida, a infância foi pontuada por acontecimentos marcantes de que o autor enquanto criança foi testemunha, como o Regicídio ou a Implantação da República.

Desta forma, na sua obra, deteta-se uma pulsão autobiográfica, cujo centro de gravitação é um sujeito-autor que conta a sua narrativa de vida e reflete acerca da sua identidade como projeto inacabado. Profundamente influenciado pela cultura poética oitocentista em que cresceu e que assimilou, Gomes Ferreira não ficará, mais tarde, imune à influência modernista pós-pessoana. Assim, o seu programa de reconstituição autobiográfica define-se pela não-linearidade do tempo histórico, filiando-se numa tendência comum a diversos movimentos literários do século XX. O seu trabalho autobiográfico, que assumidamente incorpora uma dimensão ficcional, pretende resgatar as memórias subjetivas da infância, adotando uma máscara excêntrica que abriga um ser feito de linguagem, ao mesmo tempo ator e encenador no palco da escrita.

Inscrevendo no espaço deambulatório da cidade a sua história e experiência de vida, e utilizando assiduamente o registo figurativo, José Gomes Ferreira vai refletir sobre si e sobre o mundo que também lhe pertence. Sofrendo as misérias do mundo que contempla, não deixa de plasmá-las na sua obra multifacetada:

A minha revolução, o que alguns consideram romântica, alimentada desde a infância pelo sonho de assistir a um terramoto doce que abolisse a miséria, entregasse a terra a quem a trabalha, desse casas verdadeiras a quem apodrece em barracas sórdidas, limpasse o negro das aldeias (...). (Ferreira, 2001: 164)

Assim, a sua obra é um manancial de factos históricos por meio da qual o autor se desvenda e desvenda o mundo que lhe coube habitar. Aborda alguns temas que nitidamente o instigam no plano criativo, como sejam o da liberdade e responsabilidade do artista ou o do ofício poético. Pela forma singular como funda uma dicção, que é das mais rigorosamente pessoais de toda a nossa história literária, a sua escrita reflete com veracidade o mundo dilacerado por contrastes em que vivemos, compondo um retrato, de corpo inteiro, do criador e da sua existência marcada pelo seu empenhamento em causas sociais e políticas. É esse horizonte longínquo de vivências que é objeto de revisitação lírica em *Calçada do Sol*. Neste texto de cunho diarístico, respigando recordações da infância e da adolescência, o narrador-autor articula literariamente, e não raras vezes com distanciamento irónico, a sua própria mitologia fundacional.

José Saramago, por seu turno, nasceu na zona rural de Azinhaga e passou parte da sua infância e adolescência nos subúrbios pobres da capital. Aos oitenta e quatro anos, o escritor português – Nobel de Literatura em 1998 – dá à estampa *As Pequenas Memórias*. Este livro de matriz autobiográfica reconduz-nos à sua infância e nele o passado reemerge como um território nostalgicamente convocado, espécie de paraíso perdido contemplado a distância.

O móbil utilizado por Saramago para recriar o seu projeto autobiográfico – a infância que molda ainda indelevelmente o homem na idade adulta – é constituído pelas lembranças das experiências acumuladas no decurso do tempo em que viveu na Azinhaga. A textualização desses acontecimentos dará origem a uma escrita de teor

autobiográfico que corresponde a uma necessidade imperiosa de poder reconhecer-se nas vivências experimentadas pelo menino que foi, inevitavelmente esbatidas pela erosão do tempo e retocadas pelo escritor adulto. Assim, deixando-se levar pela criança que foi, Saramago consegue comunicar ao leitor a imagem de um mundo rural desaparecido, regressando a momentos paradoxais – felizes e trágicos – da sua infância, detendo-se deleitadamente nas coisas mais simples do seu quotidiano multivariado. Em observância do projeto memorialístico expressamente mencionado no título, o texto de Saramago desenvolve um exercício de reminiscência e resgate, radicado sempre no gesto de escrita que é o do autor e do seu olhar retrospectivo.

Nos dois textos em análise, a temática da infância e a sua valorização e simbologia encontram-se estreitamente ligadas. *Escrever* a infância, sob forma autobiográfica-confessional, implica um inegável investimento emotivo onde intervêm nostalgia e esquecimento, tentativa de resgate e transfiguração. Assim, é nossa intenção ressaltar também que a escrita do eu tem íntima relação com os mecanismos da memória e impõe a harmonização entre a recolha de factos, documentados ou oralmente transmitidos por quem os testemunhou, e a fantasia que sobre eles labora e os transforma em ficção. Nesse sentido, pretende-se evidenciar o trabalho de linguagem, implicado no exercício autobiográfico, e a relevância da dimensão estética da escrita da memória, quer ela se concretize em formato diarístico ou em regime memorialístico.

Esta dissertação encontra-se, deste modo, dividida em três capítulos: no primeiro, apresenta-se uma panorâmica crítico-bibliográfica centrada na teoria dos géneros da escrita do eu, destacando o contributo de estudiosos como Alain Girard (1963), Philippe Lejeune (1975) e Paula Morão (2011), conferindo ênfase particular às modalidades do diário e das memórias em que as obras que compõem o *corpus* selecionado expressamente se integram.

Nos segundo e terceiro capítulos, propõe-se, num primeiro momento, uma sumária contextualização estético-literária dos autores selecionados, seguindo-se uma leitura crítica das respetivas obras, privilegiando a análise do modo como cumprem ou subvertem as convenções do género autobiográfico em que se integram, tentando rastrear os processos de (re)construção literária da infância.

Pretende-se, sobretudo evidenciar que, em ambos os textos do *corpus* analisado, emerge um sujeito maduro que contempla a sua própria imagem em visão retrospectiva e, assim, memorialismo e autobiografia cruzam-se na composição de um retrato crítico de um eu que se (re)constitui no quadro fluido e complexo de um percurso de vida.

Nesse sentido, serão criticamente ponderadas as classificações genológicas que os autores explicitamente atribuem aos seus registos de infância: *memórias* e *diário*. Problematicar-se-ão, em paralelo, os diversos dispositivos de rememoração, a função da transfiguração imaginativa no processo de (re)criação do passado, o carácter social da memória e as influências que este período inicial da vida exerce na conformação ideológica/axiológica do sujeito autoral.

No palco da escrita, estes autores (auto)ficcionam-se ou, por outras palavras, ensaiam fronteiras novas para o material finito da linguagem que diz eu.

2. O eu a escrever-se – em torno dos géneros autobiográficos

Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser.
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: "Fui eu"?
Deus sabe, porque o escreveu.

Fernando Pessoa
(Pessoa, 1996: 91)

Ao longo do século XX, a escrita autobiográfica foi considerada recorrente motivo de debate teórico, estimulado, entre outros fatores, por profundas crises do sujeito e da representação. A publicação de textos autobiográficos atravessou o século passado como uma espécie de imperativo crítico e editorial, numa crescente presença dos temas da intimidade e da escrita de si.

Consensualmente apontado como o tempo da manifestação intimista, o século XIX é igualmente um período de profundas mutações que ajudam a compreender essa tendência, expressa designadamente no progresso científico, na massificação das cidades e na inscrição histórica e coletiva do indivíduo. Ocorre, então, no Ocidente uma revolução de mentalidades que altera as concepções de vida, morte, infância e corpo, assim como a correlação entre as esferas e os intervenientes dos domínios público e do privado. Assim, a intimidade avassaladora tomou conta do homem que habita as cidades burguesas do século XVIII, estimulado pela formação democrática e pelo debate racional e crítico que prolifera nos cafés e nos jornais.

O apelo transtemporal que o cultivo e consumo de literatura autobiográfica continua a exercer pode encontrar-se também associado ao fascínio quase *voyeurista* que a intimidade do próximo exerce. Atualmente, e não só na literatura, floresce uma indústria especialmente vocacionada para este tipo de exposição. A imprensa escrita explora à exaustão a vida particular de personalidades dos mundos artístico, político e desportivo. A televisão vulgariza a privacidade, exibindo *reality shows* que, ao mesmo

tempo, causam aversão e acicatam a curiosidade. Também a admiração pode mover este processo, de acordo com o qual o leitor projeta no outro a possibilidade de realizar todos os anseios que ele próprio não se vê capaz de concretizar.

Por força da cultura do consumo e da massificação dominantes nos nossos dias, tornamo-nos todos iguais, componentes de uma informe massa humana oprimida e impulsionada não só pela ânsia fútil de acumular bens, como também pela necessidade de ostentá-los. Esta sociedade do vazio implica, para outros, a necessidade de se criar uma realidade alternativa, em que o indivíduo e as suas particularidades façam a diferença. Torna-se imperativo criar um outro mundo diferente – eis também uma explicação para a proliferação recente de religiões, seitas e crenças – ou criar um universo próprio, onde o eu seja o centro e a individualidade o seu principal valor. O universo literário apresentar-se-ia, portanto, como um espaço que permitiria a inscrição do eu, por meio do qual esta urgência de diferenciação seria suprida e o sujeito se assumiria como protagonista.

Seja como for, a autobiografia é dos mais incontornáveis géneros literários modernos, ao articular os tópicos estruturantes do mundo, do texto e do eu, e ao mobilizar, de forma por vezes paradoxal, a ficção e a referência, a representação e a linguagem, a retórica e a história. Não será, pois, de admirar que o discurso crítico e ensaístico sobre a autobiografia tenha alimentado – e continue a alimentar – discussões quanto ao seu estatuto historiográfico, literário ou cultural, e que, à hora de determinar o seu estatuto literário, persista a tendência para considerá-lo como campo literário autónomo.

O debate advém sobretudo da apetência da autobiografia pelo jogo de persuasão realista e pela imperiosa necessidade de convocar a figura autoral. Na ilusão de um espelho que refletiria o homem na obra, o seu contrato de leitura resiste sempre a que o eu que escreve seja, apenas e só, construção de linguagem – que o é – e sem valor cognitivo ou ligação referencial ao mundo – que os tem – no seu processo de simbolização. A autobiografia resiste, portanto, a que se invente (e não se reproduza) no texto a identidade do eu, moldada pela memória e pela imaginação.

Não obstante, prevalece a convicção de que só a modernidade impregnou a escrita de uma essência ontológica, concretizada na busca do eu íntimo e psicológico, sem esquecer a sua existência histórica e social (Rocha, 1992: 16-48). Só a segunda metade do século XVIII laiciza, de facto, a escrita pessoal e abre caminho à estetização do quotidiano. Depois, no século seguinte, aumenta a possibilidade de divulgação e a transferência publicitada da intimidade para o mercado do livro, dominado pelos leitores de romances.

Os textos incluídos na constelação de géneros autobiográficos conservam diversos vestígios para o entendimento de um eu que se faz outro, ao tornar-se narrador da sua história e da escrita por ele produzida. As autobiografias, romances autobiográficos, diários, confissões, memórias, autorretratos, cartas e até mesmo os relatos de viagem revelam – a par de um processo inseparável de autoconhecimento – características muito próprias, relativamente à autoexposição do narrador, ao modo de enunciação e à organização estrutural do próprio relato. Contudo, o que sobressai em cada uma destas modalidades é a dimensão existencial do sujeito e a revelação de uma subjetividade que admite múltiplas instâncias de expressão ficcional.

A escrita autobiográfica é tão diversificada que tem adquirido o seu lugar de relevo, constituindo uma área profícua de estudo autónomo, incluindo desde complexas análises metafísico-existenciais a simples relatos de vida (tradução que adotamos do termo francês “*récit de vie*”)¹, sejam eles memórias ou testemunhos epistolares de personalidades históricas ou literárias, ou mesmo de um cidadão comum, que escrevem sobre o que presenciaram no seu tempo. Tradicionalmente, a autobiografia é dinamizada pela procura por parte do sujeito da sua própria identidade, sem necessariamente visar a divulgação ou o simples conhecimento por terceiros, instituindo-se como um mecanismo de afirmação vital perante si mesmo. A perspetiva de si próprio através dos olhos de um *alter ego* ou de um sujeito de terceira pessoa permite uma autoanálise e promove o conhecimento de si mesmo. Nesta modalidade, verifica-se que, apesar da expressa declaração de vontade de os textos se manterem pessoais, é comum esperar-se

¹ “Au début des années 1980, et jusqu’à aujourd’hui, d’autres expressions, comme «écritures du moi» ou «écritures de soi» sont apparues avec une fonction assez différente, parfois à l’occasion de programmes d’examen”. (Lejeune, 2005: 26)

secretamente por um interlocutor vivo. Coloca-se, então, a dúvida quanto à vontade real de serem mantidos como escritos íntimos ou se, pelo contrário, se trata de escritos pseudoíntimos, interrogação que vai de par com a de saber o que nestes textos é da ordem da ficção ou da realidade (Morão, 2011: 46).

A questão da demarcação exata dos géneros autobiográficos constitui matéria de extenso e controverso debate. Entretanto, com este tema, entronca uma questão ainda mais complexa, pois a própria concetualização do texto como autobiográfico requisita uma reflexão mais cuidada e requer novo exame da evolução desta problemática.

As primeiras teses críticas acerca do texto autobiográfico davam conta de uma dimensão literária, cuja origem e marca indelével era constituída pela presença do percurso biográfico de um ser humano comum: o autor. O método assentava na ideia de que, para se apreciar verdadeiramente uma obra, não se podia negligenciar a vida ou a identidade de quem a produziu – era preciso investigar a vida do autor, conhecer as suas origens, hábitos domésticos e intimidade. A par de um cariz historiográfico, os textos autobiográficos assumiam, então, uma dimensão histórica e, se fossem estudados através dos seus criadores e do meio em que estes tinham vivido, tornar-se-ia possível aferir com propriedade o que neles havia de original ou de *decalque* de outras fontes literárias. Segundo esta aceção, a referência de toda a obra assentaria, em primeiro lugar, no sujeito de criação, que pertence a um tempo e espaço definidos e identificáveis, e que, antes de criar o “ser de papel”, já é um ser temporal.

Posteriormente, a crítica redimensionou o papel do sujeito civil no texto autobiográfico, retirando-lhe o estatuto de origem única e atribuindo maior relevo à construção interna do discurso. Substituindo-se, assim, o referencial exterior pela identidade textual, um dos seus mecanismos generativos, o eu autobiográfico passou a ser já não a procedência da criação textual, mas sim uma das suas engrenagens. Aliada a este questionamento de uma realidade referencial emerge a dimensão puramente retórica do eu autobiográfico. Este é, agora, entendido como produto de uma construção textual e o discurso o seu criador.

A partir destas formulações, emerge um dos principais aspetos que caracterizam a natureza ambivalente da literatura autobiográfica, pois o mesmo sujeito que se assume

como criador é parte da sua criação. O eu é o início e o fim do processo textual, enuncia e é enunciado, configurando uma espécie de *alter ego*.

À medida que a subjetividade intimista se deixa apreender e textualizar, multiplicam-se os diferentes géneros da escrita autobiográfica. No presente estudo, é proposta uma abordagem centrada no modo narrativo, visto que este é o que concentra, com maior incidência, as distintas modalidades da escrita autobiográfica.

Segundo Afrânio Coutinho, podemos agrupar as memórias, os diários, a autobiografia e as cartas numa mesma categoria textual, cuja principal forma de expressividade é a “autorrevelação”. Assim, todos estes géneros teriam como primeiro objetivo o registo da visão particular que o sujeito possui de tudo o que o rodeia ou lhe interessa, desde as pessoas aos aspetos socioculturais. É a perspetiva do enunciator e a sua versão dos factos que adquirem prioridade. A diversidade destes modos de expressão residiria na maior ou menor atenção dispensada à subjetividade do próprio autor.

Assim, as memórias “põem maior relevo sobre as pessoas e coisas contemporâneas do autor e os acontecimentos que testemunhou” (Coutinho, 1978: 89), ao passo que, especificamente na autobiografia, “em vez dos acontecimentos exteriores, o que releva é a análise interior, a introspeção, a significação da própria vida do narrador acima de tudo o mais”(ibid.: 89-90). De facto, nas memórias, género também baseado num conjunto de experiências pessoais, verifica-se a articulação entre o relato pessoal do narrador e o panorama sociocultural em que os factos foram vividos. Embora a diferenciação entre a autobiografia e as memórias seja com frequência ténue, a escrita memorialística tende a manifestar-se como testemunho da vida do sujeito e também da sua perspetiva social. Conexamente, ao debruçar-se sobre a sua própria experiência, o memorialista historia o seu tempo e a sua sociedade, mediando esta perspetiva histórica pela reconfiguração estética e pela memória individual que, com frequência, se revela parcelar e incompleta.

De entre as modalidades narrativas de literatura autobiográfica, a mais comum é o diário. Esta preferência pode estar relacionada com a necessidade de construir um registo simples e sistemático do quotidiano, que pretende contrariar a corrosão da

experiência vivida, fixando-a assim que esta acaba de acontecer ou verificando-se, pelo menos, uma reduzida distanciação temporal entre a ocorrência e a sua fixação na escrita.

A noção, algo difundida, de ser o diário um género subordinado à autobiografia deve-se, sobretudo, ao cariz autobiográfico tornado explícito pela enunciação de um narrador maioritariamente autodiegético. Esse desvio temporal implica um outro tipo de deslocamento – o da identidade. Deste modo, autor e personagem, paradoxalmente, são e não são a mesma pessoa, exatamente pelo facto de se encontrarem distantes em termos temporais. Encontrando-se o homem em constante devir, também o narrador autodiegético já não é quem foi à época da personagem retratada. Tais metamorfoses do autor, ao longo do tempo, são fundamentais para a construção da autobiografia, pois, sem elas, “(...) não haveria motivo suficiente para a redação duma autobiografia” (Rocha, 1977: 78). Assim, a autobiografia é uma tentativa de o indivíduo entrar na posse de si mesmo, isto é, “uma contínua e apaixonante busca do eu” (ibid.: 78).

Todavia, a textualidade diarística apresenta características muito próprias. O seu ritmo fracionado, por exemplo, justifica, sem dúvida, um estilo muito mais despretensioso de enunciação que o verificado na correlata forma autobiográfica. O narrador clássico do diário encontra-se separado por um breve intervalo temporal em relação aos acontecimentos que relata, instituindo a perspetiva de uma história ainda em desenvolvimento:

O diário assenta a sua especificidade antes de mais no tipo de narração que privilegia: a narração intercalada, justamente caracterizada pelo facto de ser uma enunciação narrativa intermitente, ocorrida em momentos de pausa da história, neste caso constituída pelas experiências que o dia-a-dia vai proporcionando ao narrador. (Reis e Lopes, 2000: 105)

É esta a diferença estrutural que mais nitidamente distingue o diário da autobiografia. Apesar de seguir a história de uma vida, este tem que, forçosamente, adotar a ordem cronológica do acontecido. No diário, a sintaxe é fragmentária, regulada pela demarcação, em grande parte específica, do passar dos dias, e é da concatenação desses vários fragmentos e etapas que emerge a estrutura macronarrativa. Embora sejam

ambos relatos posteriores à ocorrência dos factos, na autobiografia prevalece a narração ulterior, enquanto o diário opta, regra geral, pela narração intercalada.

Todavia, torna-se tarefa problemática determinar categorias estanques, a propósito da escrita intimista, dado ser este um terreno onde as fronteiras se revelam compreensivelmente porosas. Há, ainda, que ter em conta aqueles textos em que se faz a história de um indivíduo, mas contada por um terceiro, tal como é verificável nas biografias típicas. Trata-se, pois, de áreas onde a literatura manifesta a sua complexidade e "impureza". Os memorialistas "vivem mergulhados" entre a História e a sua história pessoal e, se o diarista parte para o exterior do seu eu com o intuito de recentrar o seu mundo íntimo, considerando que o quotidiano e o banal são ponderados pelo "factual e o social" (Morão, 2011: 47), parece incongruente falar em categorias autobiográficas isoladas.

A propósito dos géneros intimistas, o teórico francês Alain Girard entende que o diário é uma forma particular de escrita que apresenta características muito específicas que o singularizam em termos genológicos: a primeira, e a mais discutível, é o facto de tratar-se de uma escrita do dia-após-dia. Seja qual for a sua intenção, o diário não obedece a nenhuma regra ou ordem imposta, detendo o seu autor liberdade de escrita sobre circunstâncias públicas ou privadas. O autor está presente, vê e organiza o seu relato, representando o centro de convergência ou de observação: "le pronom personnel «je» règle normalement l'allure du discours" (Girard, 1963: 3). Seguindo ainda Girard, o diário íntimo implica que a observação sobre a pessoa valorize a sua experiência privada em detrimento de assuntos externos à sua vida: "la personne est sur ce point à nouveau au singulier, le *je* l'emporte sur le *toi* comme sur le *il*" (ibid.: 3).

Em princípio, a escrita sobre o eu íntimo não deve ser objeto de divulgação pública, encontrando-se confinada ao foro privado – "l'auteur ne parle pas aux autres", refere Girard; escreve para si, para perpetuar o registo, evitando alguns esquecimentos ou para julgar, mais tarde, os seus procedimentos. Todavia, a este propósito, Paula Morão entende que escrever sobre o eu íntimo é incorrer nos riscos de tal empresa – os perigos de o contemplar e os de, depois, "suportar o peso do que através dele se descobre"

(Morão, 2011: 49). Até ao século XX, nenhum diário íntimo era publicado, o que resultava do seu peculiar estatuto comunicativo, singularizando-o da restante literatura.

A somar às condições pragmáticas deste tipo de texto, o reconhecimento da natureza dialógica da linguagem veio não só contrariar o idealismo romântico de um sujeito monológico, solitário e introspetivo, mas também a imagem da linguagem enclausurada em si, sem radicação no mundo social. Ora, a autobiografia é um ato performativo que constrói as identidades e cuja prática se faz em contexto social e segundo as suas relações de poder, o que, por força, torna instáveis as fronteiras entre o *eu* e o *outro*. É na linguagem, enquanto lugar de negociação e batalha ideológica, em função de definições de classe, raça, etnia, sexo ou outras, que o sujeito garante a sua presença, exerce o seu poder e constrói o seu discurso

É ainda Alain Girard quem coloca uma questão pertinente relativa às circunstâncias em que um diário é, de facto, íntimo. O acento é colocado pelo autor na ponderação introversiva da vida do sujeito:

Autrement dit, l'intériorité y est dominante, ou pour employer la distinction formulée par Jung, la part de l'introversion l'emporte dans le caractère ou l'esprit du rédacteur sur la part de l'extraversion. (Girard, 1963: 4)

Um diário íntimo, ao contrário do jornal, apresenta um carácter de durabilidade. A análise introspetiva implica uma técnica, o diarista toma-se a si mesmo como sendo o terreno de observação e de experiência, devendo "être attentif à ce qui se passe en soi (...) noter ses sentiments, ses pensées ou ses rêves..." (ibid.: 5). A introspeção é um corolário necessário à redação de um diário íntimo, se o objetivo único e consciente deste projeto de escrita for o conhecimento de si próprio. Assim, o diário representa um *thesaurus* (Rocha, 1992: 31) e, como tal, urge protegê-lo contra quaisquer adversidades que o ponham em perigo, sejam elas o fogo, o roubo ou a curiosidade devassadora dos outros.

Por oposição às memórias, o diário aprofunda algumas possibilidades técnico-narrativas: os acontecimentos são referidos com maior precisão, o tempo não é deformado ou alterado e, como tal, o diarista pode fazer um retrato mais completo de si

mesmo, apesar de ser muito sensível a recordações ou a tentações dispersivas de memória. O memorialista tem tendência a diluir os acontecimentos porque já não está presente nos factos. Os estados de espírito podem modificar a nossa consciência atual e os factos podem resultar exagerados ou deformados.

Não obstante, a concetualização da autobiografia também tem gerado alguns problemas. O teórico francês Philippe Lejeune analisou o discurso autobiográfico e demonstrou a falibilidade do critério distintivo fundado no emprego da primeira pessoa gramatical, o mesmo acontecendo com a terceira e, possivelmente, com a segunda. Pôs de lado o critério da sinceridade que subjaz a este tipo de narrativa e sublinhou que, na realidade, a escrita romanesca pode dar origem a uma confissão menos censurada pelo pudor. Concluiu que o texto autobiográfico é um discurso de caráter literário, acrescentando que a condição necessária para a concretização genológica da autobiografia é a completa “*identité de l'auteur, du narrateur et du personnage*” (Lejeune, 1975: 15). Esta identidade seria o principal fator distintivo da autobiografia, caracterizando-a, assim, como “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (ibid.: 14).

Para melhor definir as modalidades do relato autobiográfico, Lejeune propôs-se detetar dissemelhanças entre os conceitos de autobiografia e de criação romanesca de cariz autobiográfico. Assim, formulou três “pactos” que assentam na correspondência das referidas identidades entre o autor empírico (homem civil socialmente identificável com o “criador ou produtor” da obra), o sujeito enunciado (sobre o qual recaem todas as considerações e cuja existência é o fio condutor da história) e o narrador (entidade de origem ficcional responsável pela enunciação do discurso).

No primeiro pacto, considerado *autobiográfico*, verificar-se-ia a correspondência total, e assumida no texto, das identidades das três entidades: o autor, o narrador e a personagem principal. No pacto romanesco, a dimensão ficcional estaria garantida pela ausência de identificação relativamente às personagens. E, por último, teríamos o *pacto zero*, verificável na situação de não-ocorrência dos dois primeiros pactos e “na ausência

do nome da personagem”, contribuindo, desta maneira, para que “o contrato de leitura da narrativa fosse indeterminado” (Rocha, 1992: 36).

No âmbito do discurso autobiográfico, Clara Rocha entende que, no “extravasamento de emoções”, não é difícil encontrar confissões de erros, de cobardias, paixões e sentimentos, o que permite considerá-las “um discurso sobre a transgressão” (Ibid.: 40). O discurso autobiográfico será, nesta ótica, a história de um passado pensado e falado por um narrador que se lembra do que viveu.

Se tal identidade não estiver inscrita no texto, se ela suscitar dúvidas quanto à sua existência, o texto não pode ser considerado uma autobiografia. É o que ocorre quando o autor cria um narrador para contar sua história. Podendo esta ser verosímil, ou seja, passível de verificação real e até conter factos comprováveis da vida do autor, não se verifica a identidade de narrador e autor, não se tratando assim de uma autobiografia, como a entende Lejeune, mas de um romance autobiográfico regulado por um “pacto romanesco”. Por oposição ao “pacto autobiográfico”, o “pacto romanesco” é o atestado de ficcionalidade de uma obra. Ele encontra-se inscrito na classificação paratextual de “romance”, presente na capa do livro, ou nas atestações de que não há identidade entre autor, narrador e personagem principal (Lejeune, 1975: 29).

Tais marcas excluem já a possibilidade de a obra ser classificada como *autobiografia*, pois, quando catalogada como “romance”, ela deve rigorosamente ser lida como ficção. Para Lejeune, a autobiografia não é sobreponível a ficção: “Quant au fait que l’identité individuelle, dans l’écriture comme dans la vie, passe par le récit, cela ne veut nullement dire qu’elle soit une fiction (...)” (Lejeune, 2005: 38).

No que concerne ao “conhecimento do eu”, podemos dizer que a autobiografia consiste numa procura permanente do autor pelo seu verdadeiro “ser”. Nessa procura, podem ocorrer algumas distorções da real imagem que o autor tem de si, causadas pela “alienação”. É incontestável que “(...) um profundo fosso interpõe-se entre a *vontade de ser* e *aquilo que se é*. Deste modo, o conhecimento total do eu é uma pretensão vã” (Rocha, 1977: 79).

Sem recusar uma lógica gradativa na distinção dos géneros autobiográficos, há quem avance críticas a esta formulação, reconhecendo os limites da ficcionalidade de um

texto que se debruça sobre factos ocorridos no passado, à distância de um tempo não apenas cronológico mas também psicológico: "(...) ninguém pode falar de si mesmo numa autobiografia sem estar consciente da quantidade de ficção que entra no conceito de um eu" (ibid.: 80). Com efeito, o memorialista define-se ao delimitar a sua situação: partindo do que viveu e registou na memória, ele procura relatar objetivamente como se de um documento histórico se tratasse. Contudo, a própria distância a que está do que rememora o conduz a uma elaboração, a uma filtragem através da emoção e do afeto, para chegar ao cerne do facto vivido, recomposto pela lembrança, pelo juízo crítico e pelo recurso à citação de outros discursos orais ou escritos, que cumprem uma função complementar do que ele já sabe sobre o que se propõe registar. Acresce que, geralmente, o memorialista elege os anos da sua maturidade ou da sua velhice para a escrita das memórias, porque só nessa fase encontra a disponibilidade de tempo que lhe permite dedicar-se à sua recordação e registo.

Evidentemente que se deteta excessiva rigidez nesta distinção da autobiografia com base na assunção do nome próprio, sobretudo se nos reportarmos à primeira versão das teorias que Lejeune apresentou em *Le pacte autobiographique*, de 1973². O crítico viu-se, assim, obrigado a rever essa proposta, estritamente formal, e acrescenta ao contrato de leitura a importância dos meios de rememoração e dos recursos narratológicos da voz e da focalização. Em *Je est un autre* (1980), título com evidente eco rimbaldiano, o ensaísta já reconhece na autobiografia o problema da pessoa verbal, estudado pelas teorias da enunciação, em particular por Benveniste. Elenca, então, diversos géneros da narração do vivido, veiculados por outros meios além dos livros, para evidenciar como as diversas formas de comunicação fazem oscilar o lugar de um eu que se representa a si próprio (Rocha, 1992: 28).

A veracidade do real é negada pela exibição ostensiva do que ele tem de inventado e a linguagem converte-se no acontecimento central da obra. Em todo o caso, diremos que esta subversão do pacto autobiográfico só se torna possível pelo facto de a ilusão

² Este ensaio, inicialmente publicado na revista *Poétique* nº 14, de 1973, foi integrado, sem alterações de maior, no volume *Le Pacte Autobiographique* (1975). Em *Signes de Vie*, o teórico afirma que "(...) dès novembre de 1971, à peine le livre publié, j'ai repris le travail avec une méthode différente. Dans *Le Pacte Autobiographique*, la définition a changé de statut. Elle n'est plus un instrument de travail pour construire un corpus, elle est devenue un objet à analyser". (Lejeune, 2005 : 22)

referencial continuar a ser uma convenção que subjaz à leitura da autobiografia. Este género pressupõe a implicação do leitor que identifica como índice textual o nome próprio partilhado pelo autor, pelo narrador e pela personagem, e aí reconhece a marca, o rasto do eu que assumiu a primeira enunciação do texto.

No plano gramatical, o eu pode ser dito em várias pessoas. A primeira é, obviamente, a mais utilizada. Tome-se, como exemplo *Começa uma vida*, de Irene Lisboa, em que, conquanto o título remeta para a terceira pessoa, a infância é narrada sob a ótica da primeira pessoa. Esta oscilação entre a objetividade e o esforço da autora para ordenar as emoções, confrontada com a perda da mãe, são “feridas fundadoras do eu” (Morão, 2011: 146-147). Esta alternância da pessoa gramatical vem confirmar a teoria anteriormente defendida por Philippe Lejeune: “parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil (...) soit une certaine forme d’humilité” (Lejeune, 1975: 16).

Desta maneira, a autobiografia propriamente dita comportaria um conjunto de características que, unidas, permitiriam distingui-la dos outros registos intimistas. Tais características prender-se-iam com o protagonismo de um sujeito, cuja identidade, como se viu, é partilhada com a do narrador e a do autor, mas também com a capacidade de se confirmar a veracidade da matéria biográfica inscrita e a centralização do relato na experiência individual de um narrador autodiegético que, através de um ato narrativo ulterior e contínuo, organiza a diegese por forma a atribuir-lhe um cariz exemplar.

Entretanto, como esclarece Clara Rocha, Lejeune posteriormente reavalia estes conceitos, a princípio tão claramente delimitados, e conclui que a coocorrência dos pactos é possível e que a definição exata de limites entre a ficção baseada na experiência do real e a autobiografia é problemática:

Nem sempre a afirmação da identidade é um indicador seguro da autenticidade do narrado, nem sempre a subtitulação (“Autobiografia”, “romance”) é fiável, nem sempre a narrativa autobiográfica é a reconstituição verídica duma vida. (Rocha, 1992: 37)

Sendo difícil de precisar estas fronteiras, Lejeune é forçado a admitir a existência de diferentes níveis de verosimilhança, o que o leva a circunscrever os limites genológicos do romance autobiográfico, entendido como

Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit devenir, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que les récits "impersonnels" (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son contenu. (Lejeune, 1975: 25)

A ficção encontra-se de tal maneira infiltrada no relato que se tornaria impossível abstrair a capacidade inventiva daquilo que constituiria, realmente, a descrição dos factos vividos. Para além disso, é sabido que a memória humana nem sempre pode ser considerada apoio fiável, pois apresenta distorções e incongruências inidentificáveis, inclusive pelo sujeito que a dinamiza, o que, de certa forma, desabona qualquer proposta de uma concetualização definitiva deste modelo de narrativa.

Ora, a autobiografia é, sobretudo, uma recriação imaginária do próprio “eu”. É um ponto de vista que o autor tem sobre si, que é retratado por meio da linguagem. Esse ponto de vista, que é uma imagem especular, foi já descrita na sua duplicidade como “reflexo e fuga” (Rocha, 1992: 51). Clara Rocha define esse conceito como sendo, em simultâneo, o mesmo ser e um outro, uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem. É como se o autor tivesse de si mesmo uma imagem alienada, não real. É em função dessa conceção de imagem que o autobiógrafo tem de si mesmo que se justifica a sua analogia com Narciso, pois a personagem mitológica projeta-se e aliena-se num reflexo que lhe revela (ao mesmo tempo que lhe rouba) a sua existência ilusória e fugaz. Toda a sua verdade reside numa imagem, numa sombra. Assim, a contemplação narcísica é uma das posturas que sustentam a pulsão autobiográfica.

Para definir a autobiografia, é necessário considerar o papel fulcral da distância temporal entre o narrador e o narrado e o mesmo é dizer dos mecanismos da consciência e da pesquisa na memória afetiva e de reconstituição. Tal desígnio debate-se com um duplo paradoxo: os dois marcos da trajetória vital de um sujeito não são compatíveis com a coincidência entre a vida e a escrita. Assim, a narração do nascimento só é possível em termos ficcionais e “eu morri” revela-se um enunciado incongruente.

Com efeito, o atestado de verdade empírica não é verificável nos textos autobiográficos. Refletindo sobre a natureza peculiar do pacto entre o leitor e o autor da autobiografia, Lejeune acrescenta:

La problématique de l'autobiographie ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-teste et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié; mais sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. (Lejeune, 1975: 44)

Tendo em vista a dificuldade na confirmação de um conceito e na averiguação dos limites da literatura autobiográfica, é oportuno investigar as efetivas motivações que impulsionam a sociedade para a sua produção e consumo.

É verdade que, através da literatura autobiográfica, pode o leitor, de maneira mais privilegiada do que através de outros modos de enunciação literária, aproximar-se da figura humana através do mítico estatuto do autor. O leitor, em muitos casos, estabelece uma analogia entre a sua própria experiência e o que lê, identificando-se com as situações e emoções vividas pelo narrador. Com esta aproximação, pode reavaliar as suas atitudes e até mesmo encontrar nesta leitura um lenitivo, ao confrontar-se com a fraqueza do outro e perceber que este também vacila e erra.

Por outro lado, a compreensão do sentido das coisas e da existência, de uma maneira geral, pode instigar o sujeito autobiográfico a iniciar a sua empresa de registo e

análise. Há muito que se reconhece a capacidade da escrita na reorganização de pensamentos e na reavaliação de experiências. Ao escrever, o indivíduo passa a ser espectador do seu próprio passado, e já não o sujeito que, no momento relatado, se encontrava a atuar. Com este novo estatuto de observador, pode “ler” a vida de uma forma ainda não experimentada.

Se, para este sujeito, a escrita se apresenta como um processo edificante, também o é para o leitor, pois “ler autobiografias, testemunhos, memórias, confissões ou entrevistas é experimentar uma dupla atração, pelo enigma da vida e pelo da escrita” (Rocha, 1992: 23). A fecundidade desta temática, intimamente ligada com a procura da identidade, permite equacionar, de modo renovado, a problemática da relação entre vida e escrita. O sujeito, ao mesmo tempo que ambiciona a sua fundação através da escrita, cada vez mais se reconhece como oscilante, em diálogo consigo mesmo e com outrem. O sujeito é a instância e a essência do discurso autobiográfico – no fundo, uma metonímia da linguagem.

Apesar de alguns cultores do género (como Pepys, Amiel ou Pavese) considerarem o diário a sua obra magna, há quem sustente, inversamente, que se trata de um género “secundário”, por se enquadrar num estilo de escrita tendencialmente espontâneo, trivial, repetitivo e que corresponde nos artistas a “períodos de menor inspiração” (ibid.: 30).

Acrescem a estas características a polarização narcisista do eu, o desejo de autoconhecimento, a descontinuidade e o fragmentarismo (que oportunamente ilustraremos por meio da análise de *Calçada do Sol*, de José Gomes Ferreira), traços temático-estruturais reconhecíveis no diário, que o individualizam no interior do sistema da escrita autobiográfica.

Como esclarece Clara Rocha, o diário obedece a um modelo de narração intercalada e a datação das entradas – que, aliás, nem sempre ocorre – é um modo de sinalizar essa construção fragmentada e sempre recomeçada. Contrariamente, a autobiografia resulta de uma narração ulterior e contínua, geralmente escrita na maturidade. A este propósito, considere-se como exemplo o diário de José Gomes Ferreira intitulado *Dias Comuns*, escrito entre os 65 e os 80 anos, utilizado para

documentar a fase final da vida do autor, onde ele melhor revelou a sua intimidade sensível, dando a conhecer alguns dos seus pensamentos do foro mais reservado (Ferreira, 2001). O autobiógrafo, através da memória, recria uma época vivida que pode abarcar uma visão retrospectiva e englobante, não sendo forçoso que siga a ordem do calendário, sendo-lhe permitido o recurso a *flash-backs* (Rocha, 1992: 33).

Na sua contradição insanável, a autobiografia confirma a realidade de que a morte assombra e alimenta em permanência a vida, ao aprofundar a compreensão e a exploração do sujeito no seu presente. A autobiografia transforma-se na procura do eu no passado, em função do qual o sujeito quer reorientar o porvir, autocorrigindo-se e construindo uma utopia de si que espera poder cumprir.

Esta expressão literária reveste contornos problemáticos: o sujeito é, no presente em que se propõe narrar as memórias; no entanto, não deixa de haver um deslizamento em direção ao ficcional: por um lado, a história do eu narrador corre em paralelo com a dos outros; por outro, um sujeito enfim maduro olha para a sua própria imagem em regime de “visão retrospectiva” (Morão, 2011: 18). Deste modo, como sublinha Paula Morão, “memorialismo e autobiografia tocam-se e cruzam-se, na composição do retrato crítico de um eu que se reconstitui e se situa no quadro complexo de um percurso no tempo e no espaço” (ibid.: 18).

No caso concreto da biografia, esta fundamenta-se convencionalmente em documentos, em relatos de parentes, caso o biografado tenha já desaparecido, reportando-se a factos extratextuais para reconstituir um relato coerente da vida de quem se deseja biografar. Já na autobiografia o mesmo não se verifica, pois a identidade do sujeito que se escreve, como oportunamente se assinalou, é-lhe inerente. Não há dúvidas sobre a voz que narra ou de quem se fala. Logo, há já uma predisposição do leitor para aceitar que aquilo que o autobiógrafo diz é o que efetivamente aconteceu, enquanto que, quando se encontra com uma biografia em mãos, na ausência de provas documentais do que se afirma, o leitor pode pôr em dúvida o discurso do biógrafo. Este facto constitui um paradoxo crucial. O biógrafo escreve, lançando mão de documentos, cartas, pesquisas sobre a vida do biografado. Já o texto do autobiógrafo é de carácter memorialístico, ou seja, depende do fluxo das memórias do autor.

As memórias estão a meio caminho entre a autobiografia e a crónica, variando, de caso para caso, o peso relativo do eu no conjunto do narrado. São, sem dúvida, uma forma de escrita sobre si mesmo (Marguerite Yourcenar descreve-as como "o retrato de uma voz"), mas facultam-nos também, e sobretudo, o testemunho dum tempo e dum meio, somando ao relato de casos pessoais e familiares o de conhecimentos históricos e políticos. A narrativa memorialística tem um fundo histórico-cultural, sujeito embora à filtragem subjetiva de quem a enuncia.

Em contrapartida, outros estudos em torno do discurso e modalidades autobiográficas propõem uma associação do ato da escrita ao exercício da confissão e contrição dos pecados, no qual, através do exame da consciência e da introspeção, estaria já prevista a expurgação dos erros cometidos. As confissões são, assim, uma forma de expressão para aquele que acredita no seu deus ou nos seus deuses, e que entende dever prestar-lhe contas dos seus atos ou poder pedir-lhe conforto ou absolvição.

Esta linha de pensamento investe o ato da escrita de uma vertente religiosa, articulada com a etimologia do termo latino *religare*. A escrita converte-se no caminho da purificação, através do qual o sujeito pode encontrar nova ligação com a própria existência e origem, além de funcionar como fonte renovadora das perspetivas do futuro.

Entre as modalidades autobiográficas, o género das confissões é o que mais aproxima o sujeito desta função contemplativa e redentora da escrita. Na inventariação dos próprios pecados a um confessor – que pode ser Deus, os outros pecadores ou o próprio confessado num ato de autoabsolvição –, o sujeito descreve um ciclo ambíguo em que a humildade de reconhecer os seus erros também é uma forma de ostentá-los, revelando, a par do remorso, alguma vaidade em ter desobedecido a regras sociais ou religiosas.

O exame continuado e sistemático do eu também pode proporcionar ao sujeito outra forma de autocontemplação manifesta na escrita: o autorretrato. Comumente relacionado com a pintura, o autorretrato revela uma face estática do indivíduo, captada e retida num determinado momento do tempo. No autorretrato literário, a imobilidade prende-se com a descrição e a análise do próprio indivíduo, que ordena a sua representação em núcleos temáticos ou ideológicos. Tal facto induz uma das principais

características deste género, a saber a diluição da essência narrativa, uma vez que o autorretrato não acompanha o percurso dinâmico de uma vida, fixando-a antes num momento pontual.

Tendo em conta todas estas considerações, a conclusão mais evidente é a de que a escrita autobiográfica é uma representação da vida e não a vida ela própria. Os factos vividos, bem como as emoções e reações por eles gerados, ficam no passado. A escrita, embora faça “reviver” esses acontecimentos, nunca restituirá especularmente a ocorrência original. Daí o surgimento do impasse com que se defronta todo aquele que pretende converter a própria vida em texto: a partir do momento em que inicia este processo de transfiguração da existência em literatura, é inevitável a fragmentação do conjunto, visto que já não se pode apreender, integralmente, os dados desgastados por cada segundo de tempo, como bem lembra Clara Rocha:

O estatuto representativo da escrita e o carácter selectivo do texto autobiográfico são duas razões maiores para que o impasse seja sem solução. Ao escrever (sobre) a sua vida, o sujeito constata que a narrativa é um “transfert”, e que, por mais que a dilate, nunca ela lhe restitui plenamente a totalidade do vivido. (Rocha, 1992: 26)

Adicione-se ainda a estas condições o facto de que a memória pode apresentar-se distorcida e pouco fidedigna. Em sentido lato, a memória é percecionada como a faculdade responsável pela consciência que temos de nós próprios e dos outros indivíduos, proporcionando, também, o conhecimento através da conservação de aprendizagens. As nossas noções de identidade pessoal e social são o resultado de um conjunto de recordações (conscientes ou não) que nos fazem identificar quem somos e a que grupos pertencemos. Mas, como se sabe, a memória também apresenta várias limitações que lhe são impostas por circunstâncias sociais, psicológicas e ideológicas, podendo revelar lacunas e omissões ou, simplesmente, não constituir um instrumento rigoroso de evocação dos acontecimentos. Por isso, também é necessário considerar fatores como a imaginação, quando se tenta recompor aquela informação que se julga ou se quer “verdadeira”.

Aceita-se hoje, sem dificuldade, que a memória implica uma incessante revisão de si e se encontra sujeita à flutuação dos afetos e da imaginação. A introspeção leva à retrospeção autoanalítica: com ela se constrói um sujeito plural e dinâmico, marcado pelo fenómeno neurológico e psicológico da memória. Através desta, as palavras contam o tempo vivido e rememorado que é a experiência, largamente modelada pelo diálogo dos indivíduos que transmitem, mantêm e transformam as estruturas material e simbólica da sociedade, dando origem à *identidade*. No entanto, ela está sujeita à filtragem de quem a produz, sendo o memorialista ator da sua própria história: “O eu torna-se aqui flagrantemente social” (ibid.: 39).

A centralidade da memória no âmbito autobiográfico não deve, entretanto, fazer esquecer que ela não responde ao requisito do verdadeiro ou do falso, nem se resume à forma narrativa que conta uma vida. A este propósito, José Saramago, numa formulação lapidar, afirma que “a memória é um espelho com falhas no estanho e sombras paradas” (Saramago, 1994: 32).

A impossibilidade de abarcar e recuperar toda a história de uma vida através do recurso único à memória confere mais importância ao papel que o retrato literário assume, ao oferecer ao sujeito uma forma alternativa de reconstruir a própria identidade e história. O exercício narrativo é uma oportunidade para que ele se consciencialize das peculiaridades do seu próprio percurso e reavalie as suas experiências, situando-se como agente da sua vida. Por este motivo, estamos convencidos de que, através da investigação do discurso memorialístico da infância, é possível observar, ao longo desta dissertação, como aquelas primeiras experiências podem modelizar o processo de formação da subjetividade do indivíduo que se faz narrador da sua história pessoal.

O sujeito autobiográfico encontra-se, então, numa encruzilhada em que, por um lado, tem como principal objetivo o resgate de um ser na sua plenitude e a procura do autoconhecimento e, por outro, a constatação de que este ser e a sua existência nada mais são do que fragmentos, cuja originalidade apenas utopicamente se pode reordenar. O indivíduo manifesta-se cindido entre aquele que viveu e este que busca tudo reviver, numa escrita onde se sobrepõem vivência original e sua duplicação verbal.

A propósito da discursivização da memória, sustenta Maingueneau que

Uma interação verbal desenvolve-se no tempo e, desse facto, constrói-se progressivamente uma memória intratextual: a cada momento, o discurso pode enviar a um enunciado precedente. (...) Mas o discurso é também recoberto pela memória de outros discursos. (...) Certos tipos de discursos literários, religiosos, jurídicos... estão destinados a suscitar palavras que os retomam, os transformam ou falam deles. (Maingueneau, 1998: 96-97)

Maingueneau aduz uma importante contribuição para esta problemática, ao sublinhar que é o discurso que materializa a memória e é *nos* e *pelos* discursos que os indivíduos vão (re)conhecer os factos passados como pertencentes (ou não) ao universo de suas lembranças, relacionáveis (ou não) com a história das suas famílias, vidas, etc.

Ao longo da história literária, têm, em suma, variado as coordenadas que servem de pano de fundo à produção literária, diferenciam-se as situações de enunciação e de receção, os múltiplos canais dão novos contornos aos géneros autobiográficos, acumulando-se as experiências de escrita. Para além das naturais modulações verificadas na teoria e poética da literatura autobiográfica, trata-se, no fundo, de procurar o lugar do eu no mundo, de sondar os mistérios do destino e de conhecer melhor a natureza humana.

3. Um *diário desganhado*: *Calçada do Sol*, de José Gomes Ferreira

3.1. Entre intimismo e militância

José Gomes Ferreira revelou, desde cedo, evidente inclinação para a música e poesia. Nascido no Porto, muda-se, com quatro anos, para Lisboa onde, criado "longe das árvores, no roldão poeirento das cidades" (Lopes et al. 2000: 79), se inicia nos poetas saudosistas, nos liceus de Camões e de Gil Vicente, com o Professor Leonardo Coimbra. Foi decisivamente moldado pela leitura deslumbrada das obras clássicas de Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Gomes Leal, mas sobretudo de João de Deus, que ele qualificaria, mais tarde, como mestre padrinho, verdadeira inspiração tutelar da sua obra. Absorvendo a cultura clássica, esquivou-se ao envolvimento nos movimentos modernistas que emergiam no início do século XX, desenvolvendo a sua própria linhagem estética à margem dos estilos da época.

Sem enquadramento estilístico reconduzível a qualquer escola ou corrente literária, Gomes Ferreira trilhou o seu caminho autonomamente, convivendo, com regularidade, com outros escritores e poetas, assim fundando o seu singular universo de escrita.

Dirige, muito jovem, a revista *Ressurreição*, onde chega a colaborar Fernando Pessoa com um soneto. Dedicar-se também à música, assinando composições como o poema sinfónico *Idílio Rústico* – que compõe depois de assistir à primeira audição mundial da Sinfonia Clássica de Prokofiev e foi inspirado num conto de *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho – executado, pela primeira vez, pela orquestra de David de Sousa, no Teatro Politeama.

Por influência do pai, democrata republicano convicto, cedo nele despertou uma aguda consciência política – em desafio polémico, por exemplo, queima no Café Gelo um retrato de Sidónio Pais –, alistando-se em 1919, acabado o treino militar em Tancos e na sequência da proclamação da Monarquia do Norte, no Batalhão Académico Republicano.

Licencia-se em Direito em 1924, trabalhando depois como cônsul na Noruega (Kristiansund), onde, fruto do compulsivo isolamento, se intensifica a sua irrestrita paixão pela literatura. Regressando em 1930, dedica-se ao jornalismo, colaborando nas mais diversas publicações: *presença*, *Seara Nova*, *Descobrimento*, *Imagem* – revista de cinema – *Kino*, *Sr. Doutor* – revista infantil, onde começa a publicar periodicamente as *Aventuras de João Sem Medo* – e *Gazeta Musical e de Todas as Artes*. Inicia-se formalmente na poesia com o poema "Viver sempre também cansa", escrito a 8 de maio de 1931, dado à estampa, pela primeira vez, meses depois.

“Livros e Política, Política e Livros” parecem constituir, nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres (Torres, 1975: 31), as preocupações nucleares do autor desde muito jovem, sobretudo se entendermos o livro como instrumento de intervenção cívico-política e de transformação social.

Gomes Ferreira foi criado, desde a infância, num ambiente de fervoroso republicanismo, estimulado pelos ideais proclamados pela Geração de 1870. Representa, deste modo, o artista social e politicamente empenhado, exprimindo uma revolta utópico-transformadora face aos problemas e injustiças do mundo, ainda que a sua poética acuse influências tão variadas quanto as da militância neorrealista, do visionarismo surrealista ou do saudosismo neorromântico, numa dialética constante entre a imaginação evasiva e transfigurante e o apelo do real, entre o recolhimento individualista e a necessidade de comungar do sofrimento dos outros. Comparece a todos os grandes momentos democráticos e antifascistas e, pouco antes do MUD (Movimento Unitário Democrático), colabora com outros poetas neorrealistas num álbum de canções revolucionárias, compostas por Fernando Lopes Graça, com a sua canção "Não fiques para trás, ó companheiro". Como sintetiza Manuel Poppe (1982: 315), José Gomes Ferreira é “um escritor que se levanta contra os literatos puídos e amarelidos (oh! A vanguarda das mil palavras loucas), na frescura admirável de um grito que não dorme. Depois (ou simultaneamente), encruzilhada onde se retalham contradições de uma época: a nossa”.

Com efeito, toda a sua vasta obra publicada é perpassada por um “anarquismo intrínseco” (ibid.: 321), onde se tematizam contradições dilacerantes da época de que é

espetador. Apesar de ser, inegavelmente, uma “velha questão”, nunca antes a “liberdade do homem se exerceu tão obstinadamente no sentido de destruir o que se entendeu como mitos – nunca antes, esse trabalho de destruição e descoberta se mostrou tão objetivamente justificado, nem a vitória pareceu tão perto” (ibid.: 317). Contudo, reconhecendo o primado da realidade, o Homem não sabe como transformá-la, reconduzindo-a à unidade que ele se sente ser, evitando ser aniquilado pela sua perversa arbitrariedade. O autor procura, pois, uma resposta: investiga, por um lado, o homem por si próprio, despido de preconceitos e ideais, e, por outro, o mundo fechado “o Espanto, a Caricatura, o Absurdo, o Desumano e o Desvario do Planeta circundante” (Ferreira, 1965: 98). A resposta não é definitiva, mas é reveladora da preocupação do escritor com a verdade do real. Neste aspeto – isto é, na conjugação do sentido poético com o sentido do real – reside, sem dúvida, uma das mais sedutoras peculiaridades da obra de José Gomes Ferreira. A vida é, para ele, sempre mais do que “a chata imagem do que nos impingem dela; mas, é também, essa chata imagem” (Poppe, 1982: 322).

É entre os polos dessa nunca resolvida dualidade que o autor oscila. Manifesta, desta forma, o modo de ser mais profundo quando, na “comédia da vida”, separou a representação “exterior” do seu “íntimo”, salvaguardando da exposição ostensiva um eu nem sempre identificado, seja por pudor, seja para não ferir quem o rodeava. Contudo, através dos seus diários, coligidos em *Dias Comuns*, dá Gomes Ferreira a conhecer-se na sua pessoal e intransmissível forma de ser, revelando os seus pensamentos e emoções mais reservados.

O pai literário do famoso João Sem Medo desvenda, com frequência, na sua obra, o território da sua intimidade. Por isso, em múltiplos dos seus textos tem reconhecido a crítica multifacetados exercícios intimistas de tonalidade autobiográfica. Toda a sua escrita está, de certo modo, impregnada de um carácter memorialístico, “refletindo a osmose entre vida e obra” (Ferreira, 2001: s.p). De facto, a leitura intensiva dos seus textos poéticos ou em prosa permite deduzir a interação dialética de ficção e realidade. Sem abdicarem de retratar uma época, regra geral sob uma ótica crítica e reformadora, os textos de José Gomes Ferreira exprimem uma indisfarçável revolta contra a limitada

condição humana, ainda que mitigada por uma apreciação afetuosa das coisas simples da vida.

Muitos dos seus textos incluem referências explícitas ao tempo que ao autor coube testemunhar, bem como à sua trajetória biográfica. Aqueles que contêm maior número de menções expressas ao tempo histórico de José Gomes Ferreira são os que remontam aos anos 60: *Imitação dos Dias* e *Dias Comuns I*. Com efeito, é inegável a sua importância, não só em virtude da sua valia estética, mas também enquanto fontes documentais, na medida em que insistentemente dão conta do convívio regular de intelectuais em tertúlias de cafés, bem como de acontecimentos políticos e culturais ou de factos ligados à sociabilidade quotidiana. É neles frequente a reflexão sobre questões de natureza estético-literária, quer ela assuma a forma de registo do pensamento, quer de apontamento informal, a partir de discussões travadas à mesa do café, no passeio de uma rua de Lisboa, ou durante uma viagem de autocarro, por exemplo.

José Gomes Ferreira expõe perante o leitor o seu itinerário de vida, nunca o fazendo, contudo, através de um confessionalismo integral, que não lhe é próprio, mas com “um desassombro consolador” (Poppe, 1982: 316), de par com uma exuberância e criatividade expressivas que cativam o leitor. Assim, partindo das suas memórias e conhecimento do mundo, articulando-os com uma visão ímpar do que o rodeia, cria uma obra literária que, em grande medida, é autobiográfica e multifacetada (Morão, 2011: 381), projetando uma imagem de si próprio, que nos é revelada cautelosamente num regime de escrita peculiar. Para Paula Morão, a obra de Gomes Ferreira é, sem dúvida, de natureza autobiográfica, por nela se inscrever não só a vida do autor, mas também e, sobretudo, pela tradução de uma omnipresente subjetividade, expressa nas suas perplexidades em face da sociedade que o rodeia (ibid.: 367). O esteio que assegura a unidade da obra do autor é, assim, a presença constante de uma voz poética, não apenas consciente de si, mas também da tradição literária de que participa e em que se reconhece e que assimila inspirações nacionais e internacionais, vestígios de leituras e memórias familiares radicadas na infância e adolescência. Essa voz poética é transversal a todas as obras do autor.

A questão da sinceridade é recorrente em José Gomes Ferreira, revelando-se o autor um “mestre da omissão” (Torres, 1975: 21). O poeta-autor, sempre em demanda da expressão sincera, mesmo quando oblíqua, terá inegavelmente que encenar uma realidade, desfocando intuições e pensamentos imputáveis ao “eu” no momento da escrita de modo a, parafraseando o mestre Raul Brandão, representar sempre, até quando se está a ser sincero (Brandão, 2008: 82). A réplica poética de Gomes Ferreira é inequívoca:

Dor que se despenteia
E só parece sincera
Quando a represento.
(Ferreira *apud* Torres, 1975: 26)

O itinerário do escritor é, assim, revelador de um mundo interior complexo, refletido inegavelmente nas suas obras, por meio de uma linguagem ambígua e plurissignificante, que dissimula pensamentos e sentimentos íntimos que, aqui e ali, emergem no discurso poético, ainda que, por vezes, de forma críptica.

Na obra de José Gomes Ferreira, assume, assim, particular destaque a descoberta do autor, embora essa autorrevelação não se confunda com o sentido da autobiografia oficial, dado que ele reconhece-se “tão diferente de si mesmo como se descobre distinto de qualquer outro ou outros; ou diagnosticar-se tão igual a qualquer outro ou outros como à mais próxima emanção «em eu» de si próprio” (Torres, 1975: 22). A única obra que Gomes Ferreira expressamente qualifica como autobiográfica é *Memória das Palavras*, onde o escritor aspirante reconhece uma herança avidamente recebida: as palavras de outros escritores que, pela primeira vez, e desde a mais tenra idade, como confessa, lhe recortam o mundo e lho definiram para sempre. No decurso deste texto, são frequentes as referências à sua infância e ao seu crescimento num ambiente onde preponderam a arte, a cultura e a política: “Cuido não andar longe da verdade se afirmar que a minha Aventura Poética começou aí por volta de 1908, tinha eu os meus oito anos” (Ferreira, 1991: 11).

Como salienta Manuel Poppe, “José Gomes Ferreira é um poeta que vive com rara intensidade certa situação dramática” (Poppe, 1982: 307), tanto em virtude do tumultuoso cenário histórico em que se movimenta, como devido à vivência, a distância, de conflitos, como a Guerra de Espanha. O teatro da História exige-lhe mais do que seria previsível e ele responde ao desafio como pode.

Assim, ao projeto de escrita de José Gomes Ferreira subjaz o desenvolvimento de um sentido crítico, exercido para além do campo criativo da poesia e da prosa, concretizando-se no palco da sociedade do Homem e do homem português em particular, da cultura e da ética, projetando-se nas iniquidades da realidade concreta. Perante a tragédia da humanidade, de que o poeta comungou real e profundamente, incluindo nos momentos mais trágicos do século XX europeu, apesar de uma irreprimível alegria vitalista, emerge, com regularidade, nos seus textos uma disforia que transcorre da dimensão trágica da condição humana.

Desafiante, este autor-poeta, “recriador do mundo” (ibid.: 308), procura fundar um novo lugar para o ser, instaurando uma nova realidade. Verifica-se, na sua escrita, uma ténue linha entre a atenção realista, que se encontra plasmada em todas descrições e cenas que retratam a sua vida e a dos outros, e o ponto de vista transfigurante do poeta imaginativo que transcende o mundo empírico e a sua “lógica aparente” (Morão, 2011: 380). Com as suas palavras, procura comunicar sensivelmente o que só os seus olhos veem. Ele próprio admite que “apenas vê / o que não ilumina” (Ferreira, 1975: 13). A essa visão poética sobrepõe-se uma interpretação lúcida da realidade, “distanciando o mundo do *eu* do mundo dos outros” (Morão, 2011: 380). A arte, no seu sentido mais amplo, possui a capacidade de reconfigurar o mundo, à luz do seu olhar transformador de escritor-poeta. Como sustenta António Ramos Rosa, “o empenhamento de José Gomes Ferreira é o da liberdade integral de uma afirmação que não se rege por nenhum princípio que não seja o dessa mesma liberdade” (1986: 162). Toda a sua obra radica nesse imperativo de liberdade, lucidez e atenção crítica. Tal como o seu “filho literário se confronta no muro-fronteira: É proibida a entrada a quem não andar espantado de

existir”³, toda a sua construção literária torna imperativa essa liberdade de interrogar o mundo criticamente. Tendo fundado um estilo poético reconhecível, é, contudo, a sua “fenomenal capacidade de visão interior” e sabedoria que o singularizaram como “um dos grandes deste século” (Torres, 1975: 21).

A leitura da obra de José Gomes Ferreira exige, assim, atenção e coragem, sobretudo a de não encontrar as respostas esperadas, a de não solucionar as perplexidades, a de deparar-se com outras questões insolúveis. Obriga o homem, tanto leitor como autor, a responsabilizar-se pela sua condição, pelo seu destino, a resistir ao real, sem abdicar de uma renovada esperança transformadora. O autor autorrepresenta-se, deste modo, como poeta-resistente. À atitude passiva, ao desespero “quase-manso (...) da nossa tradição lírica” (Poppe, 1982: 313), Gomes Ferreira sobrepõe um grito desesperado, orgulhoso e obstinado de liberdade e revolta que se comunica naturalmente ao leitor.

A dimensão trágica da poesia de José Gomes Ferreira, refletindo a consciência social do poeta, convive com a esperança utópica na construção de uma sociedade mais justa e fraterna, não deixando de assumir uma coloração pessimista, justificada pela antevisão dramática do futuro. Se, por um lado, o autor receava a exacerbação do conflito “americano-soviético” e a possibilidade da eclosão de uma terceira guerra mundial, por outro acolhia as inovações científicas com expectativa, reconhecendo nelas a superioridade do Homem inteligente e empreendedor.

Assim, se a obra de José Gomes Ferreira documenta, em relação ao outro, um forte sentido de solidariedade e exprime, em relação às desigualdades, um idêntico sentido de revolta, a verdade é que nela se insinua igualmente um “agudo sentimento do absurdo que o habita” (ibid.: 321), contrabalançado por uma ironia ácida que aflora, de

³ Estas aventuras de um João Sem Medo “são uma espécie de «ilha» na produção de José Gomes Ferreira – uma «ilha», no entanto, que emerge rodeada de águas solitárias e num clima propício ao desenvolvimento de uma fauna, flora e seres humanos e fantásticos que se alimentam, afinal, deste «replantar» de produtos tradicionais: contos, canções, romances, todo um universo que alimenta a imaginação de J. Gomes Ferreira” (Pires, 2005: 182). Não se trata de um livro de inocência: “A ironia nunca foi inocente e ela percorre todo o texto, fazendo parte não só da perspectiva do narrador, mas também do ponto de vista interno da personagem; quanto ao leitor, jovem ou adulto, pretende-se que tenha não uma visão inocente mas capaz de lançar esse olhar novo sobre o mundo (ibid.: 191)”. Como acentua ainda a mesma autora, “A literatura tradicional alimenta, do princípio ao fim, este romance, mas nele convergem os mitos clássicos, a literatura de viagens, a literatura de vanguarda, a literatura de empenhamento social, etc., e não especificamente uma tradição da cultura portuguesa” (ibid.: 183).

modo mais evidente, em *Irreal Quotidiano*. Com efeito, ao ironizar, José Gomes Ferreira denuncia, mais claramente, as “convenções hipócritas da nossa realidade, alarga os horizontes do leitor, facultando-lhe acesso a novos pontos de vista” (ibid.: 321).

A escrita de José Gomes Ferreira abre, assim, um espaço de inovação e irreverência, detetáveis não só nos temas que aborda, mas sobretudo no ângulo renovado a partir do qual os revisita. A demanda poética de uma voz própria nunca significa, no seu caso, insulamento em relação aos seus contemporâneos. Assim se compreende que o autor se permita admitir as suas fontes e inspirações, sem as reduzir “ao espartilho dos dogmas vários: entre outros, a proibição de falar de si mesmo, a apologia da inspiração (preguiça, afinal), a vergonha de rectificar caminhos e consequente e a exigência de uma perfeição intuitiva e imediata; a vergonha de reconhecer influências alheias” (Poppe, 1982: 315), confessando ao leitor as suas influências tutelares e mestres de pensamento. Trata-se de um criador que, por detrás da sua face de revolucionário literário e social, possuía uma profunda consciência do *patchwork* artístico que caracterizava a sua época, “integrando-o e tornando-o intemporal através de uma atitude eminentemente moderna” (Morão, 2011: 380).

Do século XIX, por influência do pai e dos professores, herda uma poesia onde é proeminente a figura do “enjeitado”. Mas outros lhe falarão de outros livros. O próprio ambiente da casa paterna, de matriz “republicano-socialista” (Torres, 1975: 40), orienta-o para espíritos similares. Cesário Verde influencia-o, confessadamente, na minúcia descritiva dos bairros lisboetas, na evocação das suas gentes humildes, na labuta e bulício do dia-a-dia. De facto, em múltiplas obras, o autor elenca as suas influências: João de Deus, como seu “padrinho e Mestre” (Ferreira, 1991: 19), e Raul Brandão, “como mestre secreto da primeira fornada que (...) se apôs por instinto ao seu conteúdo aristocrático” (ibid.: 15-16). Evocando os seus tempos de recitador de João de Deus, refere:

(...) muito antes de conquistar a Poesia (...) me deixei atrair pela sedução da figura social do Poeta, tal como eu o vislumbrava então, espanto mítico a morrer de fome, cingido de loiros como Camões, a praguejar tempestades vazias como Junqueiro, ou a arrastar os andrajos azuis dum menino nos olhos aguados de Gomes Leal, a quem o meu Pai me ensinou a saudar, respeitoso, de boné na mão. (ibid.: 14-15)

Mais tarde, o convívio e a influência estético-doutrinária de criadores seus contemporâneos, como Fernando Lopes Graça ou Alves Redol, estimulam a sua vontade de pensar e construir uma resposta crítica à realidade. Se é certo que os seus *compagnons de route*, integrados no movimento neorrealista, o impulsionaram sempre ao questionamento criativo do mundo, não pode, de igual modo, deixar de salientar-se a importância que sobre o autor exerceram figuras literárias como João de Deus:

– De que choras tu, anjinho?

“Tenho fome tenho frio”

– E só por este caminho

Como a ave que caiu

Ainda implume no ninho!...

A tua mãe já não vive?

“Nunca a vi em minha vida;

Andei sempre assim perdida,

E mãe por certo não tive!”

– És mais feliz do que eu,

que tive mãe E morreu.

(*apud* Torres, 1975: 36)

Terão sido estas palavras de “A Enjeitadinha”, de João de Deus, que estarão na origem da vocação literária de José Gomes Ferreira, que, décadas depois, admite, algo surpreendentemente, a propósito desta composição: “Quero-lhe muito porque nela reside talvez a origem e o embrião da parte mais discutida da minha poesia que alguns classificam de social” (Ferreira, 1991: 13-14). O autor elege, assim, “A Enjeitadinha” como poema-símbolo da consciência social que, como criança e adolescente, foi descobrindo.

De facto, o texto de João de Deus evoca um quadro simples de uma criança desvalida que chora de fome e de frio, configurando uma alegoria sombria da decadência universal da Humanidade. Esta “Enjeitadinha” abre a José Gomes Ferreira a porta do universo repleto de livros de onde ressalta a imagem de uma criança abandonada: é esta

imagem do mundo que persistirá no seu espírito durante anos e de que dará reiterado testemunho na sua obra. Todavia, outras poesias de João de Deus lhe revelaram uma humanidade que avulta, quase fantástica ou fantasmagoricamente, à luz dos candeeiros de gás, pálida e destroçada, decantada em imagens arquetípicas que virão a conformar uma espécie de mitologia pessoal do autor. Aqui radica a génese da Criança-mito-símbolo do Autor. Como sintetiza Gomes Ferreira,

Não me cansarei de louvar as circunstâncias que me forçaram a eleger João de Deus como padrinho e mestre. A simplicidade dos versos do genial Poeta de *Campo de Flores* atuou em mim como um antídoto poderoso e saudável à eloquência que imperava na vida e na poesia daquele prolongamento do século XIX no século XX – o colérico século XX que só abriu os olhinhos desapiedados durante a Primeira Grande Guerra. (ibid.: 19)

É, por outro lado, de Raul Brandão que parece derivar a oposição realidade-sonho que, como vimos, se constitui como bipolaridade nuclear da obra de José Gomes Ferreira. Com ele, o Poeta Militante (cognome que enjeitava, por recusar o acantonamento em qualquer militância política, reivindicando o simples direito de cidadania poética) descobre o mundo das Crianças-mitos-símbolos (ibid.: 13), afigurando-se-lhe já como Homem-Novo o universo fechado de *Os Pobres* e reconhece a impassibilidade da Natureza em face do sofrimento dos homens, ao mesmo tempo que esboça os primeiros tentames literários (Ferreira, 1991: 138). Se de João de Deus deriva o imaginário simbólico da Criança-mito-símbolo, é Raul Brandão quem lhe revela um mundo de “farrapos de pessoas e gritos dispersos pelo vento da miséria” (Torres, 1975: 47). De *Os Pobres*, Gomes Ferreira retém palavras emblemáticas que irão ajudar a delinear a sua própria visão da humanidade: “(...) lá em baixo mulheres perdidas, ao pé de mim dois casados, e na trapeira um gato-pingado a quem chamam S. José” (Brandão, 1986: 20).

Sobre o movimento neorrealista⁴, salienta o próprio José Gomes Ferreira: “vejam lá em que secretas entranhas o nefando neorrealismo se engendrou”. Sublinhe-se, de

⁴ Atribuiu-se esta designação ao “movimento literário surgido em Portugal por altura do início da última guerra mundial. Antecedido por um período polémico assaz caótico, criou-se tal movimento sob a influência

passagem, que a inscrição da obra do autor no movimento estético neorrealista não é isenta de problemas, uma vez que os seus textos denunciavam preocupações de ordem metaliterária muito diversa e abrangente, incluindo, mas superando, as estritas preocupações socializantes do neorrealismo. Por um lado, e compulsando a crítica literária existente, não se verifica uma unanimidade de posições, no que respeita à coincidência da produção literária de Gomes Ferreira com as prerrogativas estético-literárias neorrealistas; por outro, são indiscutíveis as afinidades, assim como os laços afetivos e intelectuais do autor com outros escritores que assumidamente se afirmaram como neorrealistas; por fim, refira-se a própria distância crítica explícita que o autor manteve em relação ao neorrealismo, o que facilmente se pode comprovar mediante a análise dos seus “diários”.

Este posicionamento ambíguo pode, em parte, ser esclarecido através da análise das reflexões esparsas que, nos textos de José Gomes Ferreira, explicitamente abordam aspetos atinentes à estética neorrealista. Assim, em *Imitação dos Dias*, num excerto em que elenca alguns dos modelos artísticos de importância crucial na sua própria trajetória formativa, afirma o autor: “Em resumo: coincido integralmente com a minha época de neorrealistas, de surrealistas, de abstratos, de neofigurativos, de concretistas, de dodecafónicos, de pesquisadores de timbres, de Maiakovski, de Kafka, de Prokofiev, de Malraux, de Cholokov, de Sartre, de Aragon, de Drummond de Andrade – e aqui proclamo a honra de ter nascido na Idade de Aquilino, Afonso Duarte, Vieira da Silva e Lopes Graça, sem saudades de qualquer passado” (Ferreira, 1970: 121).

A sintonização de José Gomes Ferreira com o seu tempo faz-se por meio de uma atitude de síntese eclética, em termos de interesses e de formação, seja pelas diferentes linguagens artísticas que menciona, seja pelas díspares linhagens histórico-culturais dos modelos escolhidos. Neste quadro, o neorrealismo mais não é do que uma parcela de entre múltiplos campos de afinidades e contextos de aprendizagem estético-literária. (ibid.: 121).

Se é verdade que todos os modelos concorrem para a consolidação de uma conceção de arte, para José Gomes Ferreira esta traduz-se numa representação mediada

de tendências literárias que lá fora, na Europa e nas Américas, mostravam não desconhecer os instantes apelos do homem comum.” (Coelho, 1997: 725)

do mundo, que não se confunde com a sua reprodução guiada por uma ilusão de objetividade pura, concretizando-se, antes, na sua recriação num espaço verbal. Com efeito, como argumenta o autor, o artista, situado historicamente, desenvolve uma atividade particular, desencadeadora de uma comunicação estética segundo códigos próprios. Por outras palavras, ao mundo representado pelo artista não subjazem objetivos instrumentais exteriores a si próprio, mas antes aqueles que dizem respeito à compreensão deste:

Porque arte, para mim, não significa epigonismo de passatempo, capricho pessoal, galanteio de enfeites, teima na beleza consabida para pessoas bem-educadas ou prenda académica; mas esta ânsia de sexo das estrelas que mergulha nas raízes da vida e da morte – e só os artistas em determinados entrecruzamentos sociais e psicológicos, logram trazer para a consciência dos homens (Ai! sempre apenas de meia dúzia de homens). Em boa verdade, a arte cria o mundo – dá-lhe linhas, realiza-o, fixa-o. (ibid.: 121-122)

Esta conceção da arte como herdeira de uma tradição, revelando especificidades na esfera da criação e interpretação, é posta por José Gomes Ferreira em relação com a atitude dos seus eventuais destinatários. Destes espera-se não somente um acolhimento acrítico daquilo que leem, mas sobretudo uma capacidade própria para entender e agir num mundo concreto e historicamente radicado:

Mas ATENÇÃO! Que nada disto sirva de pretexto para desviar os homens das verdades da injustiça e da sujidade covarde dos dias moles! Ou de engodo para adormecê-los e conservá-los naquele sono sábio de parecerem despertos. Nem, tão-pouco, me venham com a cantiga de que os escritores que pretendem acordar o mundo são medíocres. Se só os artistas, e apenas eles, conseguem tornar possível a Realidade com alguma fixidez (arrancando-a à força deste poço de nuvens) porque não os louvamos por escreverem *A Mãe* - Gorki? (ibid.: 122)

A despeito da inserção problemática da obra de José Gomes Ferreira⁵ nos códigos estético-literários neorrealistas, podemos afirmar que, pelo menos de um ponto de vista ideológico, o autor se encontra vinculado ao movimento, porquanto foi ele “quem explicitamente exprimiu o conflito de transição implícito na passagem da mundividência adstrita à mentalidade do último quartel do século XIX, (...) uma mentalidade que, atenta à problemática social, pretendia ultrapassar e ultrapassava já o realismo *tout court*” (Torres, 1975: 78). Desta problemática encontra-se ressonância na antítese que se estabelece entre o “eu social e o eu individual do Poeta” (Pires, 2005: 189).

No domínio específico da criação diarística que aqui nos irá ocupar, importa salientar dois aspetos relevantes para a compreensão do modo como o autor perspetiva o seu diálogo crítico com o neorrealismo. Antes de mais, da referência à “camaradagem” com os escritores mais novos deduz-se uma longevidade que, já em 1964-65, é timbre da sua atividade como escritor. Não obstante, esta convivialidade estética não embargou a atenção entusiástica dedicada a todos os movimentos artísticos, recusando-se, todavia, um alinhamento ortodoxo por qualquer um deles. Consequentemente, parece legítimo concluir que o neorrealismo, de modo explícito e assumido, coocorre, em síntese fecunda, com outras influências estético-periodológicas na obra de José Gomes Ferreira.

Em *Dias Comuns I*, o autor comenta também a sua relação direta com o movimento. A propósito de afirmações de Mário Dionísio sobre as suas relações com o neorrealismo, afirma Gomes Ferreira:

(...) Eu próprio, depois de receber o Grande Prémio de Poesia, vim uma vez a público confirmar, orgulhoso, o rótulo: Sou Neo-realista! Quero ser Neo-realista!
(...) Mas fi-lo apenas por lealdade para com os meus velhos companheiros, então como hoje, atacados com tanta injustiça, e, sobretudo, para desiludir os pescadores de águas escuras que já estavam a querer seduzir-me com a isca do costume: 'está acima de todas as escolas', etc. A verdade também é que são poucos os poetas que se furtam a ambiguidades desta espécie. Principalmente quando possuem uma vida

⁵ Em “Algumas Aventuras de José sem Medo”, assevera Baptista Bastos que “a palavra revolução é uma constante no texto de José Gomes Ferreira, imagem devolvida de um sentimento que preencheu praticamente toda a existência do grande poeta. Revolução=República=Democracia=Socialismo, quatro vocábulos indissociáveis porque se completam na expressão da felicidade possível”. (Bastos, 2000a: 9)

poética tão comprida como a minha... Meio século, meus amigos. Meio século aos tombos por essas ruas – a tentar abrir portas nas pedras de musgo. (ibid.: 144-145)

Fácil é perceber que nos encontramos perante uma confirmação de relações de amizade pessoal entre escritores, ao mesmo tempo que é reiterada a ideia de pertença a um grupo particular, claramente ultrapassada pela já referida questão da longevidade literária, propiciadora de uma obra individual e original (“a tentar abrir portas nas pedras de musgo”), mas sempre consciente da tradição de que participa. Nesse sentido, compreende-se o distanciamento autoirónico, patente em excertos como este: “A minha poesia é talvez esta luta contra paredes, muros e pedras – na tentativa de atravessá-las, em busca do universo perdido... (Mas não. Estou classificado como poeta de lirismo social. E tenho de resignar-me – companheiros do século!)” (ibid.: 20).

Verifica-se, pois, em José Gomes Ferreira, a assunção desassombrada de uma individualidade própria, consciente do universo histórico e estético em que se movimenta, da sua contemporaneidade e da tradição de que é herdeiro. Com efeito, o convívio e a partilha de opiniões e pontos de vista são sistematicamente filtrados por idiossincrasias individuais, não permitindo uma adesão incondicional a escolas ou a movimentos. Repetidamente estas mesmas idiossincrasias são retomadas enquanto objeto de reflexão e a propósito dos assuntos mais diversos. Em *Imitação dos Dias*, as seguintes palavras concretizam esta ideia:

Esta noite, um velho amigo louvou a assiduidade do meu comércio e camaradagem constante com escritores jovens. (Elogio onde discernei, suspenso, um leve toque de ácido crítico). E agora, enquanto espero pelo autocarro, para regressar a casa, não resisto a desfiar a meditação desse problema de valor primacial na minha auto-ilusão biográfica. Na verdade, prezo-me de não ter deixado passar qualquer movimento artístico de que não colhesse a intenção profunda – se bem que não aderisse concretamente a nenhum. (Ferreira, 1970: 182-183)

3.2. O “fadário diarístico” de um eu multiplicado

A leitura de um texto como *Calçada do Sol* torna inadiável a discussão do qualificativo “diarístico” que Gomes Ferreira sempre insistiu em atribuir e disseminar pelos seus escritos. Nas palavras de Carina Infante do Carmo, “o entendimento compósito e mutante do seu edifício literário coaduna-se, aliás, com o esbatimento de fronteiras genológicas entre a prosa e a poesia e entre géneros literários, a começar pelo «diário» ele mesmo, como tão notoriamente confirma a criatividade dos seus títulos e subtítulos” (Carmo, 2010: 213). Acentuando as repetidas transgressões da linearidade cronológica suposta pela diturnidade diarística, a ensaísta aponta a prevalência do tempo vivido que acumula, em relação dialógica, anterioridades, posteridades e contemporaneidades. Por outro lado, referindo-se aos brancos que separam os fragmentos textuais, salienta-se que “tal marcação gráfica da página lembra, por isso, um registo do tempo individual, intersectado por figurações várias do tempo coletivo” (ibid.: 514).

Esta indeterminação de fronteiras cronológicas é corroborada por Paula Morão. Sem separação dialética entre a prosa e a poesia, o território próprio da liberdade da obra de José Gomes Ferreira, onde não se detetam rígidas fronteiras de género ou de expressão, participa, assim, de um “modo discursivo de trabalhar poeticamente um universo de grande coesão” (Morão, 2011: 381).

A obra que nos propomos analisar com maior pormenor – a última obra de cunho diarístico do autor, por ele próprio integrada na categoria dos “diários” – permite entrever as características peculiares de um indivíduo que, frequentemente, explicita as suas preocupações literárias e de intervenção no mundo. O diário de *Calçada do Sol* foi dado à estampa em 1983, sendo de sublinhar o lapso de 65 anos e as diversas correntes literárias que o separam da primeira publicação de José Gomes Ferreira, datada de 1918.

Como sustenta Paula Morão, esta obra poderá ser “arrumada num departamento onde a memória pessoal é diretamente utilizada filiando-se claramente no diário, na autobiografia ou no memorialismo” (ibid.: 381). Esta classificação proposta pela autora, que não desconsidera outros elementos como o estilo, o género ou o momento da

escrita, que poderão legitimar outra filiação tipológica do texto, é, contudo, na sua perspectiva, inoperante, preferindo procurar na obra de José Gomes Ferreira, considerada globalmente, uma linha de sentido ordenadora onde resida a sua coerência macrotextual.

À semelhança daquilo que acontece noutros passos deste diário, centrados na definição de um sujeito e da sua escrita, é especificamente nesta obra que o diarista acentua com mais intensidade a vivência da infância, onde o poeta e a criança formam um só corpo, num verdadeiro cenário de sombras e fantasmas. Gomes Ferreira adota uma atitude irónica de autodistanciamento em relação à imagem que de si próprio vai construindo, numa espécie de “autoilusão biográfica”, explicitamente tomada como construção ficcional de uma figuração de si, organizada em função de critérios de verosimilhança. Aliás, esta atitude, como vimos, em muito contribui para confirmar a assunção da sua individualidade e originalidade, problematizando, mais uma vez, a relação do autor com o seu tempo e com o que literariamente nele vai sendo produzido.

Imitação dos Dias e *Dias Comuns I* são “diários” que desenvolvem uma poética que concebe a construção de um mundo, no âmbito lato de um programa de escrita, não recorrendo a processos miméticos lineares de representação do mundo empírico, mas implicando antes uma atividade reflexiva à qual não subjaz forçosamente uma lógica racional e abrindo, portanto, espaço para o inconsciente. Em ambos, destaca-se a construção de um sujeito de enunciação que se concretiza por meio de numerosos apontamentos de natureza autorreflexiva, numa interrogação constante da própria escrita.

Nestes termos, a função documental de que estes “diários” se podem revestir, expressa no facto de convocarem referentes inscritos no plano histórico, encontra-se sempre afetada pelo olhar do sujeito que perceciona, de um modo particular e único, o mundo empírico. Como atrás se acentuou, daqui decorre o paradoxal estatuto desta figura, na medida em que, simultaneamente, nos oferece a sua extrema individualidade e a capacidade de se revelar exemplar, no sentido em que nele também somos capazes de nos reconhecer.

Tal hipótese é duplamente sugerida por José Gomes Ferreira. Num antetexto de *Dias Comuns I*, o autor exprime o desejo de que a sua série de “diários”, de que este

constitui apenas o primeiro volume, seja revista por amigos íntimos, a fim de que realizem “qualquer amputação ou disfarce (a substituição pelas iniciais de alguns nomes, por exemplo)”⁶. Por outro lado, no primeiro parágrafo deste “diário”, o autor traça o seu programa de escrita, por contraste com *Imitação dos Dias*, subintitulado *Diário Inventado*: “E, de súbito, acode-me este desejo (que, na realidade, trazia há anos na cabeça): inventar um Diário à vista do público. Falso, mentiroso, impostor – verdadeiro, em suma. (...) acordei a perguntar-me: e se eu agora escrevesse (mas só para mim) um diário real dos dias comuns – no seguimento do fadário diarístico que me persegue desde a infância?” (Ferreira, 1970: 9).

Com efeito, na sua plurifacetada complexidade, estes volumes constituem um momento apenas no decurso de um prolongado “fadário diarístico”, de que conhecemos ainda *Diário dos Dias Cruéis* e *Calçada do Sol*. A continuação de um mesmo projeto de escrita, denominador comum dos diversos “diários”, está em sintonia com as múltiplas vertentes da obra de José Gomes Ferreira que coocorrem com esta, o que contribui para a sua singularidade enquanto criador. No ensaio “Com um rio na algibeira”, Gastão Cruz entende que essa singularidade se torna inequívoca na ostensiva espontaneidade da sua escrita, no anticonvencionalismo, no uso evidente da sua fértil imaginação e ânsia de liberdade – traços que funcionam “como um fermento transfigurador do registo simples do real, do (tão irreal) quotidiano” (2001: 193), características individualizantes daquela que se vinha, indubitavelmente, impondo como uma nova poesia.

Detendo-nos neste último diário, da sua leitura pode deduzir-se uma linha de continuidade com *Diário dos Dias Cruéis*, escrito no final dos anos 30, onde já não se verificava uma aplicação dos códigos e processos de escrita correntes nos escritores da primeira fase do neorrealismo português, nomeadamente os relativos à perspetivação do

⁶ Transcrevemos o texto na sua totalidade: “Desejaria que estes meus Diários, pertencentes como as restantes minhas obras à minha mulher e filhos, fossem publicados na íntegra. Antes da publicação gostaria contudo que consultassem os meus amigos mais íntimos para qualquer amputação ou disfarce (a substituição pelas iniciais de alguns nomes, por exemplo). Exijo no entanto que sejam sempre consultados o Carlos de Oliveira e o Alexandre Pinheiro Torres” (Lisboa, 7 de Março de 1976: 7). Podemos dar-nos conta das consequências efetivas que, no plano empírico, decorrem do desejo/exigência exposto(a) por José Gomes Ferreira neste antetexto. Com efeito, num escrito de Alexandre Pinheiro Torres contemporâneo da publicação de *Dias Comuns I* (cf. *Jornal de Letras* n.º 434, 30.10.90), este comenta: “É verdade, lembro-me, o filho mais velho, o Raul, consultou-me. Que havia eu de dizer? Que os volumes do Diário do Zé Gomes não se publicassem?”.

indivíduo a partir do social ou à elaboração de um modelo de herói coletivo passível de catalisar a transformação da sociedade, “através de uma reacção revolucionária” (Torres, 1977: 31). Emerge, assim, um sujeito hiperatento e indagativo relativamente ao que o rodeia⁷ e a si próprio, ocupado na construção da sua obra literária. Este processo assume intensidade acrescida ao desdobrar-se num registo sério e reflexivo e, sobretudo, ao exercer-se de modo irónico e autoparódico. A estratégia reiteradamente assumida consiste em expor um processo, desmontando-o. Esta aparente fragilidade revela-se um inegável fator coesivo, uma vez que garante, de modo explícito, o saber do sujeito de enunciação no agenciamento da escrita.

Calçada do Sol fecha, deste modo, um ciclo, congregando em si características partilhadas pelos restantes “diários”, mas em versão que se diria exponenciada. Cedo se torna evidente que a escrita deste “diário” não é regulada pelas características deste tipo de texto autobiográfico: não se trata de um caderno de confidências, onde se possa encontrar formas de expressão confessional apaziguadora ou predomine o derrame sentimental. A pose confessional não é, aliás, típica de José Gomes Ferreira, excetuando-se, neste particular, o volume de *A Memória das Palavras*. Contrariando a convencional espontaneidade expressiva da notação diarística, o estilo de escrita revela-se, deste modo, bastante elaborado e ambíguo, procurando dissimular pontos de vista e pensamentos, o que torna evidente uma interioridade complexa. Estes pressupostos permitem afirmar que este “diário” não pode ser perspetivado como um registo simples e sistemático do quotidiano. Em termos técnico-compositivos, foram omitidas, neste *corpus* de fragmentos, tanto a datação dos factos relatados, como as fórmulas protocolares de abertura ilustradas pelo ingénuo e convencional “querido diário”.

Por outro lado, apesar de constituir um registo posterior à ocorrência dos factos, não se trata de uma escrita intermitente, regulada pelo passar dos dias, pois, a verificarem-se estas características técnico-narrativas, o narrador poderia compor um

⁷ Nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, José Gomes Ferreira “insere-se dentro da primeira linha de autores que são simultaneamente testemunhas de um mundo em colapso e dotados de um humanismo desmistificador de algumas alienações que pesam sobre a nossa sociedade”, acrescentando ainda que “ele foi um misto de cavaleiro andante, profeta, jogral, bardo, jornalista, comentador (...) mas isso não o impediu de captar os múltiplos aspectos do passado e flagrantes do quotidiano, ainda que mergulhando numa espécie de sonambulismo amiúde invocado”. (Torres, 1985: 8)

autorretrato mais rigoroso e as experiências seriam, desde logo, registadas com maior fidedignidade. Esta desatenção relativamente a uma cronologia regida pelo passar dos dias explica que, em *Calçada do Sol*, surjam modalizações dubitativas traduzidas por expressões como “Talvez” (Ferreira, 1983: 183) ou “tantos de tal” (ibid.: 195), entre outras. Para o impasse classificativo concorre a aplicação do critério do emprego da primeira pessoa gramatical. Esta opção de escrita encontra-se em sintonia com a reflexão expendida por Alain Girard, quando o crítico, referindo-se à morfologia variável do diário, sustenta que não é forçoso que a sua composição obedeça a qualquer outra regra que não seja a da plena liberdade de escrita de que deve usufruir o seu autor (Girard, 1963: 4). Clara Rocha subscreve a mesma opinião, salientando que o autobiógrafo, socorrendo-se da faculdade da memória, reconstrói a sua vivência, através de uma visão retrospectiva e englobante, não sendo forçoso que siga a ordem do calendário (Rocha, 1992: 33).

As particularidades técnico-compositivas de *Calçada do Sol* não inviabilizam a sua inclusão no domínio da escrita autobiográfica⁸, apesar de parcialmente ficcional, por no texto se verificar a correspondência total, enunciada por Philippe Lejeune, entre narrador, autor e personagem principal, embora aqui desdobrado num outro eu – Leandro.

Com efeito, este “diário”, organizado em torno de quatro fragmentos não datados e intermitentemente segmentados por didascálicas (“Calçada do Sol”, “Liceu”, “Papéis Soltos” e “O Faminto Astral”), reconstitui um percurso autoformativo que se concretiza na evolução de um sujeito no sentido infância – adolescência – idade adulta. Ao passo que as três primeiras secções participam de uma escrita diarística, onde a componente da inventiva ficcional emerge de forma mais ténue do que em *Imitação dos Dias*, o último fragmento consubstancia uma narrativa do irreal quotidiano “tão ao gosto do autor” (Cruz, 1984: 96). Nela, o sujeito da enunciação, observando-se enquanto “Eu” e “Outro”⁹,

⁸ A natureza autobiográfica é salientada por Baptista Bastos em “Algumas aventuras de José Sem Medo”, ao argumentar que “toda a obra de José Gomes Ferreira é uma autobiografia transposta, o retrato de um homem mas, também, a expressão de um tempo e o registo de uma época”. (Bastos, 2000a: 10)

⁹ Por diversas vezes, nas duas primeiras secções, o sujeito da enunciação desdobra-se, em simultâneo, na primeira e na terceira pessoas, tomando, no último caso, o nome de “Leandro”. A figuração oblíqua do eu, através da emergência desta espécie de *alter ego*, é, aliás, indissociável do pacto estabelecido logo no início de *Calçada do Sol*: “Nasci em qualquer parte do mundo no princípio do século XX. Puseram-me um nome

dá testemunho, por meio do discurso em que se projeta, da sua própria maturação enquanto escritor. As duas últimas secções, “Papéis Soltos” e “O Faminto Astral”, ilustram essa dimensão particular do escritor em emergência

O fragmento “Calçada do Sol” integra um quadro de narrativas de infância, onde o herói se encontra imerso na memória dos primeiros anos que o autor narra. Como sublinha Carina Infante do Carmo, de modo cada vez mais notório, a infância revelou-se matéria tópica da memória de que resultaram o estilhaçamento da linearidade narrativa, o desenho descontínuo e dialógico do tempo e a evidência autoirónica e precária da escrita. *Imitação dos Dias* (1966) e *Calçada do Sol* (1983) exemplificam modelarmente esse experimentalismo formal (Carmo, 2010: 23).

Neste contexto, são diversas as referências históricas e os informantes contextuais convocados, como por exemplo a implantação da República, a I Guerra Mundial, o maio de 68 ou o pós-25 de abril ou a Guerra Civil Espanhola, de 1936. Este teatro das catástrofes do século XX foi, de resto, objeto de especial atenção por parte de José Gomes Ferreira, cujo relato surge, com frequência, intersetado com episódios da vida particular do autor, criando um registo híbrido entre o intimista e o documental. Estas referências históricas fundamentam a convicção de não se tratar de uma narrativa intemporal que, em si mesma, constitua o seu próprio fim e a sua própria razão de ser.

Porém, a efeméride mais marcante para o narrador enquanto criança, retrospectivamente retomada, diz respeito aos acontecimentos ocorridos no dia 5 de outubro de 1910, evocada, por meio da reiteração emotiva do lexema “República”, como momento mágico da História portuguesa. O narrador¹⁰ aproveita esse momento único, descrevendo-o em detalhe: “(...) aos vivos vim para a rua com a bandeira encarnada e verde na mão direita, e na esquerda uma máquina especial para ressuscitar todos os mortos das guerras e das revoluções” (ibid.: 184). Aos militares juntaram-se muitos civis que, armados como podiam, desempenharam um papel decisivo na sublevação. Reuniram-se na Câmara, onde se proclamaria a República. Todos os factos históricos são filtrados pelo seu olhar perscrutador. Como se depreende desta súpula histórica, o

diferente em todas as línguas que aprendi com facilidade na primeira infância. Em português supúnhamos [sic] que me chamaram Leandro” (p. 183).

¹⁰ “Toda a sua obra constitui um protesto contra a miséria da condição humana”. (Poppe, 1983: 327)

século XX representa um tempo de flagrantes contrastes, sobretudo ao nível das classes sociais.

O diário de José Gomes Ferreira testemunha e problematiza estes universos dramaticamente assimétricos, numa representação compassiva da humanidade que sofre, pois “o mundo afinal não é feliz” (Torres, 1975: 45). Curiosa é a forma vívida como são descritos estes civis que o autor recorda com nitidez quase pictórica: “chapéus altos e outros mais radicais, chapéus de coco” (Ferreira, 1983: 184). Perante estes detalhes, “o sol parece mais ouro (...) no outro lado da calçada” (ibid.: 184). Nesta figuração do sol como “força apolínea” (Pedro, 1994: 155), geradora de nova vida, pode intuir-se uma esperança catalisadora que, simbolicamente, pode prefigurar a mudança. Polarizado pelo teatro da História, o olhar do narrador colige um manancial de informações do mundo em devir de que é testemunha privilegiada. A este propósito, é particularmente reveladora a referência à mutação das cores da bandeira portuguesa: “em vez de azul e branca passaria a ser encarnada e verde (...) meu pai viu-me aflito com o problema no meio daquela confusão (...)” (ibid.: 185). Com efeito, desde finais do século XIX, a monarquia constitucional estava prestes a terminar e, nos anos que antecederam a revolução, o Partido Republicano preparou-se para tomar o poder, ainda que, no seu seio, tivesse que gerir vários conflitos internos. O narrador revela-se, assim, um eu socialmente intranquilo, e a essa inquietação não será estranha a sua vinculação (problemática) ao neorrealismo.

Este fragmento documenta ainda a paixão infantil pela leitura e a germinação do escritor, num gesto de rememoração que aproxima o trabalho literário de um hábito antigo indelével da afirmação da subjetividade: “como aprendi a ler cedo (aos cinco anos, dizia-se na família) os livros foram sempre o pão dos meus olhos famintos “ (ibid.: 202); “(...) recordo-me de um jornal meu, escrito aos onze anos” (ibid.: 203).

Outros acontecimentos merecem destaque neste diário, nomeadamente o retrato fraterno de Irene Lisboa, estimulado pela recordação de um dia em que o narrador regressou a casa com as notas (más) do período, ou ainda por um comício de Álvaro Cunhal sobre Catarina Eufêmia, sem esquecer, evidentemente, o espaço-tempo decorridos na Calçada do Sol.

Todos contribuem, enquanto elementos da enunciação do indivíduo e testemunhos da experiência histórica, para a emergência da subjetividade do sujeito, para a qual concorre também a tradição literária que irá enquadrar os diversos “Papéis Soltos” e “O Faminto Astral”. Nos seus “diários”, inventados ou tendencialmente reais, o autor inscreve-se sempre como sujeito situado historicamente, em diálogo dialético com a sua contemporaneidade e com a tradição de que se reconhece herdeiro. Esse enraizamento do sujeito no tempo que é o seu não dissimula, contudo, o percurso singularíssimo de alguém que, também no plano histórico, se assume como Poeta.

O topónimo *Calçada do Sol* remete para a cartografia de Lisboa, produzindo um efeito de real a partir da ficção¹¹, explorando a densidade conotativa do signo “sol”, astro orientador, e convocando a presença tutelar da figura paterna ao longo da obra. Na construção deste “diário”, a reelaboração literária, isto é, a realização de um projeto híbrido de escrita é o ponto de chegada do processo de nascimento e maturação de um indivíduo-escriptor. O subtítulo *Diário desgrenhado de um homem qualquer nascido no princípio do século XX* aponta na mesma direção de progressiva construção ficcional. O diário apresenta-se como sendo escrito não por um indivíduo comum, mas por alguém que se autoidentifica como o rosto arquetípico do Homem. Entendendo-se o sujeito como *exemplum*, à semelhança do que acontece nos restantes “diários”, *Calçada do Sol* realiza aquilo que o subtítulo propõe, constituindo-se num “Diário desgrenhado de um homem qualquer nascido no princípio do século XX”. Aqui, o poeta surge como personagem de contornos mítico-simbólicos que serão repetidos como emblemas gráficos do autor¹².

¹¹ O topónimo Calçada do Sol corresponde, no plano empírico, à Calçada do Monte Agudo, no Bairro das Colónias em Lisboa, onde morava: “E eu lá comecei a desembulhar-me na Calçada do Monte Agudo, diante daquele muro de cor de sangue de boi (o muro de Chora-Que-Logo-Bebes?) que cercava a Quinta em frente das Árvores Uivantes no Inverno, e se prolongava até à Charca”. É o próprio José Gomes Ferreira quem o esclarece em *A Memórias das Palavras* (1991: 23-24).

Em *Operário das Palavras*, é destacada curiosamente a informação: “As primeiras casas do poeta em Lisboa estavam em regra localizadas, até 1950, nas zonas antigas da cidade de Lisboa. A primeira de que há registo situava-se na rua Marquês da Fronteira, onde escreveu o «Viver sempre também cansa». (...) Nos livros que publicou ou nos diários que ainda permanecem inéditos, a caracterização da cidade e dos seus habitantes são elementos indispensáveis da sua prosa e poesia, feitas da descrição de episódios e pequenos pormenores que são essenciais para descrever uma cidade com a multiplicidade de aspectos que esta contém”. (2000b: s.p)

¹² Sobre a iconografia de José Gomes Ferreira, ver Carina Infante do Carmo (2010). *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 139 e 411.

Ao iniciar a obra, logo se entrevê o retrato do Homem, entre o coletivo e o anónimo, dissimulando-se atrás de um sujeito em terceira pessoa. Informa a didascália: “Numa cidade qualquer, talvez em Lisboa, no dia tantos de tal de mil novecentos não se sabe quantos” (Ferreira, 1983: 183). Introduz-se, desta forma, o herói – o eu inventado ou *alter ego* substitutivo – a que se atribui o nome de Leandro: “Nasci em qualquer parte do mundo no princípio do século XX. Puseram-me um nome diferente em todas as línguas que aprendi com facilidade na primeira infância. Em português suponhamos que me chamaram Leandro” (ibid.: 183).

A construção da identidade deste sujeito assenta num duplo paradoxo: o do desdobramento e o da ficcionalização. A interrelação entre o Eu-Outro pode ser estabelecida através de mecanismos de correspondência entre o texto diarístico e o programa narrativo antecipado pelo paratexto. Tal situação é perceptível na descrição do pai do Leandro: “(...) vestia fraque e calça de risquinha para assistir a inaugurações de cantinas” (ibid.: 187). A descrição da indumentária do pai e da mãe – “Colarinho penosamente engomado pela mãe” – traduz o modo como as intermitências e hiatos da memória do diarista se refletem no trabalho de arqueologia íntima, convergindo numa espécie de registo poético da sua vida interior mais recente.

Desta forma, a consciência das diferenças sociais insinua-se não só na narração da amizade entre Tónio e Mia – “apesar de gostar muito dos meus irmãos, Mia e Tónio, nunca se esquecia de que morava no rés do chão da calçada (...)” (ibid.: 186) –, mas também na representação da figura materna, “uma senhora de chapéu”, que contrastava com a mãe dos amigos que “usava xaile e lenço” (ibid.: 186). Não obstante, é o eu quem narra o processo do devir poeta nesses tempos longínquos, tornando inequívoco que a primeira pessoa emerge no texto quando os momentos presentes são revelados e esclarecidos à luz de acontecimentos do passado. Este processo de conhecimento pode revestir uma função metadiscursiva, por meio da qual o sujeito de enunciação acentua o carácter ficcional do seu relato: “A voz do meu pai soava como a primeira fonte a correr. Só com a diferença de que a voz dessa fonte antiga perto da cidade do Porto, não a ouço agora nem nunca a entendi” (ibid.: 183).

Os versos infantis são reproduções dos modelos líricos que José Gomes Ferreira conhece, o que é verosímil num relato de infância, sendo que, nesse processo de introspeção, se esboça uma isotopia que se desenvolve ao longo da obra. Com efeito, a brincadeira perigosa de partir “vidros das janelas da calçada”, com o intuito de pertencer a um grupo, “reveste-se afinal de uma intenção secreta com a embrionária arte dos versos. Tudo isto narrado com uma diarística complacente, olhando com ternura as suas primícias” (Morão, 2011: 152).

O fluxo desta poesia infantil acompanha a imagem do escritor em construção, simultaneamente como rapazinho igual aos outros, mas magnificado, como sujeito e poeta, ao ombrear com Camões “oculto” e ao criar um duplo, disfarçando-se atrás dos “óculos escuros, fabricados por um Ser Lutuoso que enegrecia o mundo” (Ferreira, 1983: 190). Assim, a criação do “Ser Lutuoso” é reconduzível à matriz expressionista de José Gomes Ferreira inspirada por Raul Brandão, nele se sobrepondo “o luto como signo de uma morte fantasmática” (Morão, 2011: 153). Por outro lado, esse Ser revela uma consciência política nascente ligada à sua figura paterna e às suas opções de cidadania.

A projeção narcísica do sujeito prolonga-se na referência depreciativa quer aos seus versos, quer ao público: “(...) rimava mais uma vez vida com querida e relia com desgosto feliz os versos por mim escritos para alindar os olhos (...)” (ibid.: 192). Nela torna-se patente a atitude paradoxal do narrador – expressa na fórmula “desgosto feliz” – que, ao comparar-se à figura camonianiana, simula uma incerteza que, na realidade, vem a redundar na sua integração num “paradigma de exceção” (Pedro, 1994: 161). Por conseguinte, o desafio que se coloca ao sujeito será o de permanecer original e, ao mesmo tempo, ancorar-se numa tradição.

“Liceu” e “Papéis Soltos” são dois fragmentos que prolongam as incursões deambulatórias do narrador pela cidade, observador atento de coisas e das gentes, ao ritmo “desgrenhado” deste diário. “Mestre da arte de contar o banal” (Cruz, 1984: 97) e de celebrar a simplicidade do homem comum, do herói que nunca será conhecido, do altruísmo que não virá nos jornais, da coragem jamais divulgada e dos pequenos nada que fazem a vida, simulando, por vezes, uma reserva cínica destinada a omitir o pudor lírico, o poeta alinha, com frequência, as suas memórias com complacente autoironia:

Roteiro de uma cábula com tendências vagabundas. Faltar às aulas. Para pisar com a minha sombra novas ruas e ruelas imprevistas. Comprar castanhas para aquecer as mãos. Dois pequenos fornos nos bolsos dos calções. Encostar-me naquela esquina para ver uma rapariga, nunca a mesma, que surgia a uma hora certa naquela varanda enredada de flores azuis. (Ferreira, 1983: 210)

Assim, nestes fragmentos, agregam-se passagens reflexivas – “Então sem que os próprios soubessem, os meus amigos começaram a batalhar na sombra” (ibid.: 207) –; relatos de casos pessoais – “(...) não sou como tu que só sabes matemática. Eu nunca pude resolver uma equação de primeiro grau” (ibid.: 208) –; referências a eventos de ordem histórica – “Quando da proclamação da República, em 1910, generalizou-se a caça às coroas que encimavam os escudos (...)” – e considerações filosofantes sobre a vida e a morte – “(...) morrer para quê? Se se pode morrer mais comodamente a fingir que se está vivo?” (ibid.: 215).

No fragmento intitulado “Liceu”, avulta ainda uma outra vertente da intimidade deste rapazinho vulgar. Mais do que a representação do processo maturacional do sujeito, aborda-se a cisão de personalidade do protagonista que inaugura a sua crise narcísica semiconsciente: “(...) cresceu em mim o ente espetacular e exibicionista que trazia no sangue desde criança” (ibid.: 213). O eu autorrepresenta-se, assim, como um teatro íntimo, repleto de fantasmas e de personagens que alternam consigo mesmo (v.g. Leandro), pulverizando-se num ser bifronte, em que dois irmãos adversos se confrontam num perene duelo agónico: “Odiava esse ser exibicionista, mas nunca logrei estrangulá-lo. Ainda hoje o sinto bem vivo. Aos oitenta anos. Posso mesmo acrescentar que nunca esse palerma que mora em mim se exhibe com tanto gosto de existir como agora” (ibid.: 213).

Emerge, assim, a figura do anti-herói que evidencia, ao mesmo tempo, um sujeito dotado de imprevistas potencialidades. Com efeito, o texto parece destruir o que ele próprio constrói, permitindo encenar uma consciência distanciadamente irónica. O epílogo dessa luta de criança/adolescente egocêntrica com o adulto consciente do seu superego desprezível, sem nunca conseguir eliminá-lo – uma vez que, aos oitenta anos, esse duplo continua presente –, não poderá senão ser o malogro. Aquele que se converte

em objeto da narração está condenado a uma improfícua luta interna, sem qualquer possibilidade de vitória. A cisão tem claramente um caráter ontológico, assinalando uma duplicidade paradoxal no seu excesso, uma projeção narcísica ferida das sombras próprias daquele que reconhece o seu lado sombrio.

Pelo atrás exposto, torna-se evidente que este diário constitui a concretização paradigmática da autobiografia com intrusão da ficção própria de José Gomes Ferreira. No relato da sua história, o autor “conta a História e nela se dilui” (Morão, 2011: 384), pois transforma os primórdios da sua vida no reconto exemplar de uma testemunha dos tempos conturbados da 1ª República. A referência a um “homem qualquer” encaminha a narrativa para a esfera transpessoal do cidadão comum, singular ou coletivo, apenas testemunha privilegiada de um tempo seu, partilhado com todos os outros que viveram o 5 de outubro e se tornaram homens no dealbar do século XX.

Contudo, a referência a “desgrenhado”, aludindo à sua icónica cabeleira, abundante e despenteada, não qualifica exclusivamente o “diário”, mas alude também ao seu autor. A “simbologia da cabeça, sede da racionalidade e do mundo interior, mediatizado pelo intelecto e a memória” (ibid.: 385) comunica a autoimagem caricatural de José Gomes Ferreira, apresentando-se como um artista em pose, jogando teatralmente com essa característica física. Trata-se, pois, de uma escrita do eu, virado sobre si mesmo e voltado para a sociedade, onde conflui um registo intimista, de cariz autobiográfico, e um registo memorialístico em que afloram as circunstâncias da época e a tradição¹³.

José Gomes Ferreira assume-se, pois, como um autor desdobrado em diarista, sendo a sua escrita de natureza expressamente ficcional, pressupondo um diálogo autorreferencial e uma linguagem que se nutre de ambiguidade. Esta característica, aliada à inclinação metadiscursiva, estrutura um registo organizado pela lógica da memória: “No dia seguinte, já dourado pelo sol da calçada de Lisboa onde brinquei durante os anos mais tumultuosos da infância” (ibid.: 183). A este tempo contado preside

¹³ Luís Alberto Ferreira afirma, em “Vértice de Esperança”, que José Gomes Ferreira “enervava-se com os bairros de lata, a sua poesia não era retórica, nem a sua disponibilidade foi algum dia menos clara que um olhar de frente. Toda a luz, que, a jorros, se despenhou na sua generosidade, serviu para em Portugal nos iluminar caminhos e redescobertas (...) chamando-nos infrenes para a cólera da dignidade humana”. (Ferreira, 1985: 8)

um eu que olha retrospectivamente, que centraliza o foco narrativo e que valoriza sempre a relação da história pessoal com a história coletiva, ou melhor, a memória que as palavras preservaram destas fugidias imagens infantis. Acrescente-se que a infância surge reiteradamente tematizada ao longo de toda a obra de José Gomes Ferreira e a sua revisitação impulsiona, regra geral, a emergência de um mundo secreto e privado.

Convém não esquecer que o eu que inicia o projeto autobiográfico é de natureza textual e é já sempre outro. Mas essa ausência não invalida que o autor finja presentificar-se como agente da escrita, inclusive como voz escrita, nem obsta a que a força referencial do texto possa constituir um imperativo categórico de leitura. Essa é a arte conseguida sobre o tempo e sobre a linguagem que a autobiografia exhibe e, ao mesmo tempo, oculta:

O trabalho que me deu a tornar-me poeta. E depois mantê-lo vivo, simulando que a criança ia morrendo pela vida fora, quando continuava bem viva e suave, embora gostasse de partir vidros das janelas da Calçada, para que os camaradas da púrria me gabassem a coragem. (ibid.: 187-188)

A tentativa de recuperação assídua da história remota da infância visa confirmar a identidade de ser poeta e excecional, pertencente a determinado grupo social. Se, por um lado, o sujeito põe em destaque a sua inquirição intelectualizada, a sua atividade de ser pensante, na medida em que “pensa”, “medita” e “repara” – “Como hoje, sempre vivi a meditar em coisas em que pouca gente repara ou pensa” (ibid.: 194) –, por outro, afirma-se pertencente a grupo minoritário de “pouca gente”, o que acentua a sua natureza atípica e peculiar.

A um outro nível, o sujeito tenta deslindar os processos do seu pensamento: “Já então, como hoje, reparava principalmente nas coisas mínimas do mundo. Não para as decorar, mas para as esquecer e relembrar depois”. Assim, torna-se perceptível a natureza excecional deste sujeito. Tal singularidade permite-lhe edificar o seu pensamento e apurar um saber particular sobre os processos retóricos que corporizam a imaginação que afirma possuir: “esta imaginação com que nasci é a minha riqueza” (ibid.: 217). O sujeito explica o domínio de processos retóricos, selecionando a estratégia que considera

nuclear: “continuei o meu caminho (...) já com os pensamentos noutra direção: no gozo que sinto, desde muito novo, perante contrastes deste género (...)” (ibid.: 229). Com efeito, trata-se de um sujeito voltado para si mesmo, mas que, nesse processo introversivo, nunca se alheia do mundo circundante.

Como se conclui da análise da obra de José Gomes Ferreira, a opção genológica pelo diário revela-se um traço coesivo dominante, assegurando unidade macrotextual à sua produção, expressa na escolha irónica e criativa de muitos títulos e na composição de um eu que se diz autobiográfico.

Curiosamente, é na sua última obra publicada em vida, *Calçada do Sol*, que José Gomes Ferreira mais aprofundadamente revisita a lembrança eufórica da infância, promovendo a fusão entre o poeta e a criança, habitando ambos um verdadeiro cenário de sombras e fantasmas. Por isso, traz à boca de cena da escrita esse passado feliz onde pontifica o afeto pelo pai-herói – “A voz de meu pai soava como a fonte a correr” (ibid.: 183) – e por alguns mestres e amigos que nele fizeram emergir a consciência de, por um lado, ser artista no mundo e de, por outro, serem múltiplas as injustiças que desocultam o rosto mesquinho e trágico dos homens.

Quer em diálogo alegórico com cada um dos seus filhos, ainda pequenos – como o que surge em «O Faminto Astral»,¹⁴ (“ Só no dia seguinte, ousei segredá-lo ao meu filho Alexandre que logo me perguntou em estilo policial (...)” (ibid.: 247) –, quer mostrando-se o ser aluado que fala sozinho ou com árvores, candeeiros e lagartos, o poeta compraz-se na eternização de uma perpétua juventude:

O grande mistério da minha existência é este: como consegui que me dessem nota para passar o quinto ano do liceu? O problema parece mais fácil de resolver: aprendi muito com a poesia que já escrevia, embora frágil e superficial. Quanto a ser poeta aprende-se tudo de repente. (ibid.: 212).

¹⁴ Trata-se de uma pedra caída do céu em Albarraque, numa casa pertencente a José Gomes Ferreira, motivo da última secção de *Calçada do Sol*. Que o acontecimento teve correspondência empírica prova-o uma fotografia inserida na obra de Alexandre Pinheiro Torres, intitulada *Vida e obra de José Gomes Ferreira*. Nesta casa, que o poeta utilizava durante fins de semana e férias, “(...) escreveu grande parte da sua obra, nela convivendo com os seus amigos”. (Catálogo da exposição: 2000b: s.p)

Esta desmultiplicação é “contiguização e perpetuamento de um processo de busca, levado a cabo por um ser que, ao rememorar se erige como pensante” (Pedro, 1994: 159). Em múltiplas circunstâncias, o eu exibe-se ostensivamente como o sujeito de escrita: “(...) está exatamente a murmurar este poema que escrevi hoje de manhã ou noutra ocasião qualquer” (Ferreira, 1983: 248). Esta capacidade discursiva é retomada na passagem “(...) e se todas essas nações desatassem aos tiros no álbum? – estou eu agora a pensar que inventava essa pergunta.” (ibid.: 198), encenando o distanciamento entre o eu que ficcionou e o universo ficcionado. Este sujeito é, pois, dotado de uma arma – a palavra – que é tanto mais perigosa quanto o sujeito dela se encontra consciente.

Já quase a concluir esta obra de formato fragmentário, que revisita as primícias do poeta numa rua ensolarada e utópica de Lisboa, a definição de poesia surge indissociada da condição infantil: “Entretanto copiava amorosamente o meu primeiro livro de versos: mau, claro” (ibid.: 221). Sem contornos idealizadores, a criança é identificada com a vontade de, em qualquer idade, se viver em sintonia com o sonho, único antídoto contra os mecanismos torturantes do quotidiano. O quiasmo que cruza poesia e infância, em momentos diferentes da vida, reforça precisamente a voz amadurecida do escritor: “Nesse tempo a graça da poesia era o fugir da infância para as palavras dos outros. Em resumo: o contrário da verdadeira poesia que é a teima de se ser criança – o que muitas vezes só se consegue na velhice” (ibid.: 221)

A recuperação da história remota da infância visa confirmar a identidade de ser poeta e excecional, associando o processo de maturação poética ao exemplo de Raul Brandão. De facto, na sequência da morte de um dos irmãos, em 1916, e da posterior crise identitária, o poeta-aprendiz dá-se gradualmente conta da “Poesia” como o “encontro seco duma sombra com a dureza terrosa das coisas, a escoar-se entre as palavras. E, como de costume, farto de mim, esqueci-me de que existia e adormeci feliz por ser pedra” (ibid.: 235). Como José Gomes Ferreira anuncia na abertura do capítulo IV de *A Memória das Palavras*: “(...) mas a desenvoltura de passatempo, que durante o lapso do mundo estático da infância me deliciava, adquiria agora, no constante fluir irreal da realidade, o peso de garras graves a quererem fixar não sei o quê, ou talvez nada” (Ferreira, 1991: 39).

Registe-se que o poeta preserva, aos oitenta anos, a energia exibicionista e vital da infância metaforizada na morada ficcionada que dá título ao livro *Calçada do Sol*. Tal imagem não esconde, em todo o caso, a sombra da degradação e da velhice, apenas matizada pela autoironia. A insistência em repetir a cena infantil é um meio de se esquivar à erosão do tempo, embora esse espectro ameaçador seja indissociável da construção de cada autorretrato seu.

Um dos traços distintivos de José Gomes Ferreira reside, justamente, na intensidade com que adota a forma diarística para cada peça em prosa e em verso, e para o edifício movente e fragmentário de toda a obra. Com isso, quer dar a impressão de que o texto respira, ao sabor dos dias, fixando o nome e os rostos do autor, na esperança de sobreviver no tempo dos que o virão a ler (Carmo, 2010: 23-24).

Ao recuperar avidamente os temas da infância e da aprendizagem, o poeta-autobiógrafo não se exime ao sofrimento alheio a que adere solidariamente, mas de que se sabe distanciado. Em *Calçada do Sol*, o protagonista vive num bairro operário: aí descobre a condição pequeno-burguesa do eu-chamado-Leandro e aprende, sob a orientação tutelar do pai, a rejeição do mal, o sentido de generosidade e da responsabilidade: “No dia 14 de maio em que houve uma revolução e o pai do Leandro levou o filho a ver o que se passava”(Ferreira, 1983: 188).

Neste diário, apresenta-se, em plano de conjunto, a paisagem da capital, numa convocação impressiva de eventos históricos, vividos na primeira pessoa e em família, como a agitação popular nas ruas, durante a ditadura de João Franco e a implantação da República, em 1910. Assim, vai-se consolidando um Autor com uma aguda e informada consciência do seu tempo, nele integrando limites de um passado que acaba por transformar em universo intemporal.

Paula Morão, no artigo “O enigma do nome”, faz notar como o nome próprio do autor funciona como estratégia de interrogação dos modos de se autorrepresentar: a mais simples delas é o desdobramento da enunciação dirigida a “Zé Gomes”, nome familiar com que o sujeito a si mesmo se interpela e como outros se lhe dirigem. Em *Diário Inventado*, o Pherreyra aparece em apenas cinco fragmentos espaçados, até declaradamente desaparecer, quase no fim do livro, “deixando cair pelo caminho

primeiro o ph e depois o y". Esta opção gráfica do apelido é sintomática de quem cultiva não só o "arcaísmo e a ornamentação", mas também uma certa semelhança com a extravagância futurista (Morão, 2011: 375). Na ótica de Carina Infante do Carmo, a esse nome cabe ser o vestígio de um projeto não cumprido de autor, revelando um «passado incompleto, sem o bafo de loucura branda desse período» (Carmo, 2010: 365).

Ressalve-se, ainda, que, em *A Memória das Palavras*, surge logo o problema do nome literário do poeta, passo essencial para a formação do eu, uma vez que nele presenciamos o nascimento do duplo, do "monstro" (Morão, 2011: 369) com o qual se identifica na idade da adolescência, decidindo optar pela condição do duplo. Desta forma, justificam-se a redobrar o empenho na invenção do nome e a consciência dos seus efeitos públicos:

Depois de combinações várias, Branco Ferreira, Cosme Ferreira, Cosme Branco, Ferreira Branco, Ferreira Cosme, etc., decidi-me por Gomes Ferreira, os apelidos materno e paterno. (Ah! Se fosse hoje, como eu prolongaria esse *puzzle* de trocas e baldrocas!) (Ferreira, 1991: 49-50)

A seleção do nome parece estar associada a um jogo indutor de autoimagens duplicadas, de possíveis nomes, cogitados em tom confessional, pelo sujeito com os quais se identifica. A passagem do tempo justifica o advento da vida adulta e, com ela, os jogos literários são equilibrados pela vida social. Com o nome "Gomes Ferreira" assinou a revista "Ressurreição" que não passou despercebido "no pardo anónimo dos bocejos lisboetas" (ibid.: 50). Quanto ao eu de *Calçada do Sol*, ele assume a hipótese de chamar-se Leandro (Ferreira, 1983: 186), ao mesmo tempo que a narrativa fragmentária vai reiterando este substantivo próprio (Leandro), revelado logo no *incipit* da obra: "Puseram-me um nome diferente em todas as línguas que aprendi com facilidade na primeira infância. Em português suponhamos que me chamaram Leandro" (Ferreira, 1983: 183).

O autor assinala o peso da memória, espécie de limbo em que se guarda muito mais do que aquilo que se escreve. Podemos, com toda a pertinência, reconhecer nele o eco dos espectros atormentados de Raul Brandão, dos espelhos refletidos de Sá-Carneiro, ou mesmo da dramática constelação heteronímica de Pessoa.

Na base desta narrativa, perpassa um dos problemas que mais polarizaram a atenção dos neorrealistas: o isolamento social do artista face ao povo trabalhador, objeto de afeição ideológica. E tal só é possível a José Gomes Ferreira porque escolhe a escrita autobiográfica e compõe um autorretrato irónico, que se quer representativo do poeta, em contraste com personagens operárias: “Assim aprendi a ver a cidade de luto como os operários da Vila Henriques sempre a viam (de luto e de luta) quando regressavam a casa” (Ferreira, 1983: 190). Deste modo se observa que o “pendor autobiográfico” (Morão, 2001: 384), disseminado em toda a obra, vai construindo um eu que tem a função de pesquisar e estabelecer a memória dos factos, edificando, em paralelo, uma imagem do seu século.

É, pois, um dado adquirido que a adesão à causa dos que trabalham e a distância social que os separa do escritor têm sérias repercussões na forma como José Gomes Ferreira exprime a pulsão autobiográfica e pensa a sua arte poética, até porque “nunca um poeta bom teve outro ofício senão o de cantar” (Ferreira, 1991: 158). O seu legado é, assim, um convite aos leitores para que reconheçam no Poeta um homem necessário ao equilíbrio social, à harmonia do mundo e, sobretudo, à reparação das injustiças do seu tempo – ela “aí está para ajudar cada um de nós a atravessar a selva obscura, guiados pelo vulto vagabundo do Poeta Andante” (*Catálogo da exposição*.2000b: 28).

4. As Pequenas Memórias: recuperando a "esperança intacta"

A obra de Saramago constitui uma rememoração e um chamamento. Convida-nos à viagem, em busca do fio que nos conduza no labirinto do conhecimento de nós e do mundo. Viagem inaugural, redentora e de retorno à infância, na aceção de Blanchot: “continuamos a ler, desde há milénios como se mais não fizéssemos do que começar a aprender a ler. Saramago revela-se-nos, desde logo, o contador da História e das histórias, que nos fascina e nos aproxima” (Madruça, 1998: 15).

Oriundo da Azinhaga, nada fazia prever aquela que veio a ser a sua notável trajetória literária: origem numa família humilde de camponeses emigrados em Lisboa, estudos básicos e formação industrial, ofício de mecânico e de empregado de escritório, colaboração na imprensa, militância comunista¹⁵ que o levou a fazer campanha nas eleições municipais, traduções para sobreviver com dificuldade, a profissionalização como escritor a partir de 1975, quando tinha já completado 53 anos, o extraordinário êxito tardio. Desde cedo seduzido pela leitura e pelo estudo, Saramago nunca completou formação superior, confessando que “não havia livros em minha casa, lia à noite na Biblioteca Municipal Central (Saramago, 2010: 81).

Estreou-se nos meios literários aos 25 anos, com o romance *Terra do Pecado* (1947). Seguiu-se um hiato de duas décadas, durante as quais não publicou nenhuma obra, apesar de ter apresentado ao seu editor o romance *Clarabóia* que fora rejeitado, permanecendo inédito. Perseverante nos esforços literários, apesar do silêncio de duas décadas, Saramago dá à estampa, em 1966, *Os Poemas Possíveis* e, cinco anos mais tarde, publica *Provavelmente Alegria* (1970) e *O Ano de 1993* (1975) e ensaia vários géneros literários, como o conto, o teatro e a crónica.

Nos anos anteriores à revolução do 25 de abril, estabelece-se como editorialista nas páginas de *A Capital* e de *O Jornal do Fundão* e, ao mesmo tempo, consolida a sua militância política no seio do Partido Comunista Português. Na capital, modela-se como

¹⁵ Saramago filia-se no Partido Comunista Português em 1963, embora nele colaborasse já há algum tempo e, a partir de então, foi um dos seus militantes ativos até começos dos anos 90. O seu vínculo continuou vivo, sobrepondo-se aos avatares do marxismo do século XX (Saramago, 2010: 378).

ser humano e como escritor. Apesar de rejeitar o rótulo de romancista urbano, é indubitável a contribuição da sua literatura para a cartografia literária do imaginário lisboeta, em particular com romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989), ou mesmo o mais recente *A Viagem do Elefante* (2008). Sublinhando o alcance nacional da ficção de interrogação histórica que cultiva, afirma o autor: “Creio que os meus livros, na altura em que surgiram, têm respondido, de forma indireta em que a literatura responde às questões: o que é ser português?...” (Saramago, 2010: 103).

Em 1980, dá à estampa *Levantado do chão* (1980), dois anos após *Memorial do Convento*, romances que projetaram decisivamente Saramago como escritor consagrado. A partir dessa data, emerge a figura do autor canónico, sempre associada à de intelectual militante, comprometido com a “dor do mundo” e a revelação dos mecanismos de domínio e exclusão, capaz de dar testemunho ficcional de uma consciência contemporânea e global (ibid.: 77).

A matéria-prima experiencial, colhida nos jornais onde exerceu a sua atividade, não deixou de alimentar várias coletâneas de crónicas e textos de opinião – *Deste mundo e do outro* (1971), *A Bagagem do Viajante* (1973), *As Opiniões que o DL teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1976). Contudo, não foram os géneros da crónica ou do conto, que Saramago subsidiariamente cultivou, aqueles que o notabilizaram como autor, mas antes a mais ampla forma romanesca, à qual retorna em 1977, com um texto híbrido intitulado *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Entre 1995 a 2005, naquele que veio a inaugurar um novo ciclo ficcional constituído pelos “romances fábula” (Arnaut, 2011: 25-37), Saramago publica seis narrativas: *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2001), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e *As Intermitências da Morte* (2005). Com eles, inscreve-se resolutamente numa genealogia de escritores de inquietação humanista, em que o retrato impiedoso da condição humana é veiculado, com frequência, por via do recurso à alegoria. Herdeiro de um romantismo moderno, permanentemente preocupado em defender e salvaguardar as suas exigências interiores, consegue a junção da tradição efabuladora e da novidade estilística de Camilo com a

dissecação naturalista de Eça, coligando-as com o “barroquismo de António Vieira” (Bastos, 1996: 73-74).

O protagonismo acordado, no seu universo ficcional, a questões de índole humanista e socializante aproximam-no, sobretudo nos textos inaugurais, da estética neorrealista, difundida em Portugal a partir de 1938. Como observam Óscar Lopes e António José Saraiva, a obra saramaguiana

(...) apresenta como característica básica uma nova focagem da realidade portuguesa, de certo modo análoga à da Geração de 70, mas que (...) critica o elitismo pedagógico (...), pois tem em vista a conscientização e dinamização de classes sociais mais amplas. (Saraiva et al. 1995: 1078)

O parentesco do romance saramaguiano com o paradigma neorrealista funda-se, pois, nesta nova tendência para a abordagem crítico-reformista da realidade social. Ainda que a crítica tenha salientado a superação desse paradigma em grande parte da obra do autor, é ele próprio quem reconhece o seu ascendente:

(...) o que é certo é que com épica ou sem épica, penso que o meu trabalho em qualquer das áreas de abordagem em que se situe é inseparável do neorrealismo. As minhas raízes são as do neorrealismo e não podem ser outras, embora tudo isso tenha passado (...) é do ponto de vista da História que o neorrealismo é observado (...) (Saramago *apud* Bastos, 1996: 24)

Deste modo, o humanismo interventor que domina a sua criação e a sua postura cívica explicam que a si mesmo se retrate como comunista literário, defendendo embora a autonomia estética do ofício criador. É também com esse programa de interrogação humanista que terá que articular-se a eleição da ficção histórica de cunho reflexivo por parte do autor. Com efeito, praticando um romance fundado na História, Saramago, numa ótica revisionista e contrafactual própria da metaficção historiográfica, propõe parábolas críticas sobre o presente que visam denunciar o carácter lacunar dos testemunhos da História oficial:

Têm razão os cépticos quando afirmam que a história da humanidade é uma interminável sucessão de ocasiões perdidas. Felizmente, graças à inesgotável generosidade da imaginação, cá vamos suprimindo as faltas, preenchendo as lacunas o melhor que se pode (...). (Saramago, 2008: 223)

Privilegiando a visão minoritária dos subjugados pelo poder, ao invés da perspectiva entronizada dos seus representantes, estilhaçando a noção de verdade histórica, suprimindo com a ficção os hiatos da História, Saramago propõe uma releitura heterodoxa e alternativa do passado.

No início da década de 80, quando José Saramago se dedicava à composição do romance *Memorial do Convento*, viu-se dominado por um indisfarçável desejo de escrever uma obra de cunho autobiográfico. De certo modo, este pode considerar-se um projeto que se vinha a esboçar, de forma subliminar, há já duas décadas, a julgar pela emergência de traços memorialísticos disseminados em várias outras obras, como *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance onde o hibridismo genológico se institui como verdadeira estética de composição.

Não obstante, a pulsão autobiográfica de Saramago começa a concretizar-se, realmente, na série dos *Cadernos de Lanzarote*, diários do escritor publicados entre 1993 e 1997. Segundo o testemunho do autor, “(...) Achavam eles que eu devia escrever sobre os meus dias de Lanzarote, ideia, aliás, que coincidia com a que já me andava na cabeça” (Saramago, 1994a: 11). Nestas páginas, encontra-se, em tom de conversa informal e amistosa, um retrato íntimo do autor e do ambiente em que se move. Todavia, nestes diários, não são veiculados apenas elementos do quotidiano e reflexões ao sabor dos dias. São predominantes relatos de eventos, envolvendo o mundo literário e a atividade profissional e criativa do autor. Contudo, já neles se partilha “talvez a necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta” (Saramago, 1994a: 105).

José Saramago lançou mão de várias estratégias para (re)criar o seu registo autobiográfico da infância, explorando as ressonâncias desse período fundacional no homem adulto. Assim, às *memórias*, entendidas como género perfeitamente delimitado de substância autobiográfica, Saramago contrapõe a *memória* e o modo como esta

permite a cristalização de uma autoimagem subjetiva que o autor sabe ser pessoal e intransmissível:

Leio e, inevitavelmente, sou levado a pensar no meu *Livro das Tentações*¹⁶, sempre anunciado e sempre adiado: que não será um livro de memórias, respondo eu, quando me perguntam acerca dele, mas sim, como declarei ao José Manuel Mendes, na entrevista à *Setembro*, um livro do qual eu possa vir a dizer: “Esta é a memória que eu tenho de mim próprio”. (ibid.: 31)

A partir dessas reflexões, parece ser lícito concluir que a intenção de concretizar um projeto de escrita autobiográfico é, em muito, anterior à publicação de *As Pequenas Memórias*, cujo lançamento ocorreu em Azinhaga, em 2006, freguesia natal do autor, coincidindo com o seu 84.^o aniversário. Curiosamente, ao contrário do que seria previsível, Saramago opta por circunscrever temporalmente a autobiografia ao período de formação infantil, negligenciando aspetos decorrentes da sua notoriedade pública como autor e da sua dimensão de escritor institucionalizado, para a qual concorreu, de forma determinante a atribuição, em 1998, do Prémio Nobel. Assim, o projeto de *As Pequenas Memórias*, reenviando para o universo experiencial do escritor enquanto criança, materializa-se, como refere Ana Paula Arnaut, numa sequência de pequenas lembranças, quadros sobre a infância reencontrada na e pela escrita (Arnaud, 2011: 46).

A embrionária ideia inicial do *Livro das Tentações*, primeiro título pensado por Saramago para o que viria depois a ser *As Pequenas Memórias*, visava ilustrar o modo como a santidade do espírito humano subverte a animalidade do homem, instabilizando a a sua natureza. Assim, Saramago tenta recuperar alguns momentos em que ainda era o menino Zezito e sofria perseguições de monstros imaginários, estabelecendo um paralelo com os “monstros da imaginação” que assaltavam Santo Antão, representados pelo pintor flamengo Bosch (1450-1516), e que teriam mortificado Saramago, ao tentar recuperar as recordações da infância:

¹⁶ Em entrevista a Carlos Reis, afirma Saramago “que no fundo é a história da minha vida até à altura dos 14 anos ou coisa que o valha” (1998: 85).

E não posso acreditar que Santo Antão tenha experimentado pavores como os meus, aquele pesadelo recorrente em que me via encerrado num quarto de forma triangular onde não havia móveis, nem portas, nem janelas, e a um canto dele “qualquer coisa” (chamo-lhe assim porque nunca consegui saber do que se tratava) que pouco a pouco ia aumentando de tamanho enquanto uma música soava, sempre a mesma, e tudo aquilo crescia e crescia até me fazer recuar para o último recanto, onde finalmente despertava, aflito, sufocado, coberto de suor, no tenebroso silêncio da noite. (Saramago, 2006: 37-38)

Presumivelmente, terá sido esta a razão que explica a decisão de renomear a obra, convertida agora em *As Pequenas Memórias*: “Sim, as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente” (ibid.: 38).

As Pequenas Memórias não são, assim, um texto de carácter autobiográfico convencional. O autor não tem em vista a unificação última dos tempos da diegese e do discurso e não é sua intenção fazer convergir, no fecho do relato, a maturação gradual da personagem com a situação do narrador autodiegético que narra a partir de uma posição distante da personagem narrada. Por esse facto, procede-se a uma delimitação rigorosa do arco temporal recoberto pela narrativa – uma vez atingida a adolescência, o relato é encerrado. Este facto não deixa de gerar alguma perplexidade, uma vez que, de acordo com as convenções da narrativa autobiográfica, o relato dilata-se até ao tempo da enunciação, coincidindo com o presente do narrador. Ora, o desejo de colocar a tónica em episódios passados pode ser entendido como a intenção de resgatar esses momentos que, sendo irrepetíveis, ressoam, de forma audível, no homem em que o autor se converteu.

Saramago, numa incursão exploratória na memória, inicia a demanda de sensações e imagens que possam presentificar o tempo infantil. Acentue-se que as experiências vividas enquanto menino são assumidamente modeladas pelo adulto romancista. Assim, compreende-se a dialética dialogante que, nesta narrativa, se estabelece entre os universos infantil e adulto, de modo que a obra parece encontrar-se polarizada em torno da reconstrução do menino que foi, bem como do ambiente socio-histórico que envolveu a sua infância naquele lugar e naquele tempo. Desta forma,

Saramago institui, nas suas pequenas memórias, uma temporalidade compósita e contrapontística, traduzida nomeadamente no confronto de gerações e no contraste entre idade adulta e infância. O autor demarca a criança que foi das crianças de hoje em dia, admitindo que muitos aspetos se alteraram com a passagem dos anos: “(...) qualquer criança do mundo civilizado, mesmo sedentária e indolente, já viajou a Marte para pulverizar quantos homenzinhos verdes lhe saíram ao caminho, já dizimou o terrível exército de dragões mecânicos que guardava o ouro de Forte Knox ” (Saramago, 2006: 19-20). Por seu turno, “(...) o rapazinho da Azinhaga só teria para apresentar (...) as suas subidas à figueira do quintal, de manhã cedo, para colher os frutos ainda húmidos”(ibid.: 20). Recorrendo à analepse e à prolepse, o autor explica a sua conceção de um mundo que já não lhe pertence, mas que pretende perpetuar para ser observado como um legado às gerações vindouras.

Todavia, o leitor pode ou não contemplar-se no discurso narrativo – tudo dependerá do seu *thesaurus* de experiências, sendo impelido a refletir sobre a essência da existência, experimentando, pois, na literatura intimista, a vida pela mediação da escrita. O autor, no momento da escrita, tem plena consciência de que o vivido, em criança e, principalmente, na escola, o modelou indelevelmente enquanto homem de letras, na medida em que afirma que “E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou” (Saramago, 2006: 102). Por outro lado, à literatura incumbe a missão de *testemunhar* o passado como modelo quer do presente, quer do futuro.

Conforme sublinha Ana Paula Arnaut, a orientação que preside a esta evocação de cunho autobiográfico não se traduz numa linha cronológica rígida “totalmente linear nem objetiva” (Arnaud, 2011: 46), tornando explícita a intromissão do trabalho ficcional na organização narrativa do vivido. Em virtude de a autobiografia resultar de uma narração ulterior e contínua, o autor de *As Pequenas Memórias* revive experiências que, por meio da memória, são ordenadas em sintonia com uma visão retrospectiva e englobante. Nesse sentido, ao registo autobiográfico não subjaz um pacto de verdade estrita, uma vez que o narrador não deixa de conciliar os registos do real e do imaginário.

“Deixa-te levar pela criança que foste” – é com esta exortação, extraída de um imaginário *Livro dos Conselhos*, que Saramago inicia as suas memórias ordenadas a partir

do que a sua memória individual reteve: a aldeia de Azinhaga, onde nasceu e onde voltará para “acabar de nascer” (p. 13), como afirma o próprio autor; o rio Tejo “lá mais adiante, meio oculto por trás da muralha de choupos” (p. 13) e o Almonda que “a seus pés desliza”; a casa dos avós maternos, “mágico casulo” (p. 15), onde germinaram as transmutações decisivas da criança e do adolescente; os avós paternos, pais, amigos e vizinhos; a sua ida a Lisboa, quando tinha apenas dois anos; o percurso escolar e as leituras feitas em casa, onde “não havia livros” (p. 99), porque não havia dinheiro para os comprar; as aulas particulares com o professor Vairinho (p. 106) e muitas outras “recordações soltas” que, apesar de o serem, não obstam ao conhecimento da pessoa que foi e que deixou algures num lugar (Arnaut, 2011: 46).

Na obra, são inúmeras as passagens em que o narrador se detém no esclarecimento dos contornos de um eu autobiográfico em formação. Um claro exemplo disso é a explicação facultada a propósito do sobrenome do autor, em que o narrador nos relata o curioso episódio do surgimento da alcunha “Saramago”:

Contei noutro lugar como e porquê me chamo Saramago. Que esse Saramago não era um apelido do lado paterno, mas sim a alcunha por que a família era conhecida na aldeia. Que indo meu pai a declarar no Registo Civil da Golegã o nascimento do seu segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamava-se ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disso o acusaria sempre meu pai), e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu, por sua conta e risco, acrescentar Saramago ao lacónico José de Sousa que meu pai pretendia que eu fosse. E que, desta maneira, finalmente, graças a uma intervenção por todas as mostras divina, refiro-me, claro está, a Baco, deus do vinho e daqueles que se excedem a bebê-lo, não precisei de inventar um pseudónimo para, futuro havendo, assinar os meus livros. Sorte, grande sorte minha, foi não ter nascido em qualquer das famílias da Azinhaga que, naquele tempo e por muitos anos mais, tiveram de arrastar as obscenas alcunhas de Pichatada, Curroto e Caralhana. Entrei na vida marcado com este apelido de Saramago sem que a família o suspeitasse, e foi só aos sete anos, quando, para me matricular na instrução primária, foi necessário apresentar certidão de nascimento, que a verdade saiu nua do poço burocrático, com grande indignação de meu pai, a quem, desde que se tinha

mudado para Lisboa, a alcunha desgostava. Mas o pior de tudo foi quando, chamando-se ele unicamente José de Sousa, como ver se podia nos seus papéis, a Lei, severa, desconfiada, quis saber por que bulas tinha ele então um filho cujo nome completo era José de Sousa Saramago. Assim intimado, e para que tudo ficasse no próprio, no são e no honesto, meu pai não teve outro remédio que proceder a uma nova inscrição do seu nome, passando a chamar-se, ele também, José de Sousa Saramago. Suponho que deverá ter sido este o único caso, na história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai. Não nos serviu de muito, nem a nós nem a ela, porque meu pai, firme nas suas antipatias, sempre quis e conseguiu que o tratassem unicamente de Sousa. (Saramago, 2006: 47-48)

Refira-se que a explicação sobre o surgimento da alcunha “Saramago” tinha já surgido em *Cadernos de Lanzarote*, onde se esclarecia que “Saramago não era apelido de família, mas sim alcunha” (Saramago, 1994: 23).

Em *As Pequenas Memórias*, proliferam inúmeras descrições e passos digressivos, com recurso a expedientes retóricos que tornam evidente o trabalho de linguagem que acompanha o labor de reconstituição autobiográfica. O excerto que, a título exemplificativo, se reproduz abaixo ilustra esse nítido investimento estilístico:

Sem que ninguém de tal se tivesse apercebido, a criança já havia estendido gavinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, de rochas moídas, pulverizadas, de múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e à vida retornaram, tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada. (Saramago, 2006: 12-13)

Sublinha-se a evidente preocupação do autor, não só em contar-nos uma parte de sua infância, mas também em comunicá-la a partir de um ângulo lírico que explica a

presença de linguagem figurativa e de uma imagística abundante. Este trabalho literário tem como objetivo primordial reconstruir poeticamente “aquele berço” da sua infância, representando-o através da lente deformante da distância nostálgica e por meio da evocação presentificadora.

Relativamente ao ser que foi, ou melhor, que começou a ser, clarificam-se ainda as circunstâncias que envolvem o registo do seu nascimento:

Foi o caso em que meu pai andava nessa altura a trabalhar fora da terra, longe, e, além de não ter estado presente no nascimento do filho, só pôde regressar a casa depois de 16 de Dezembro, o mais provável no dia 17, que foi domingo. É que então, e suponho que ainda hoje, a declaração de um nascimento deveria ser feita no prazo de trinta dias, sob pena de multa em caso de infração. Uma vez que naqueles tempos patriarcais, tratando-se de um filho legítimo, não passaria pela cabeça de ninguém que a participação fosse feita pela mãe ou por um parente qualquer, e tendo em conta que o pai era considerado oficialmente autor único do nascido (do meu boletim de matrícula no Liceu Gil Vicente só conta o nome do meu pai, não o da minha mãe), ficou-se à espera de que ele regressasse, e, para não ter de esportular a multa (qualquer quantia mesmo pequena, seria excessiva para o bolso da família), adiantaram-se dois dias à data real do nascimento, e o caso ficou solucionado. (Saramago, 2006: 51-52)

Ressalve-se que, em 1998, Saramago tinha já explicado, em entrevista a Carlos Reis, quer a problemática do dia de nascimento, quer o erro onomástico¹⁷.

Todavia, o fluxo da memória é, por vezes, falível, e porque o narrador se vê confrontado com lapsos e omissões, são vários os momentos em que, indo a história já avançada, o autor de *As Pequenas Memórias* sente necessidade de completar e/ou corrigir informações veiculadas anteriormente. Um exemplo desta retoma completa ocorre quando o narrador, após ter descrito os tempos vividos na rua dos Cavaleiros – “como a minha primeira escola foi a da rua Martens Ferrão e a admissão ao ensino primário se fazia na idade dos sete anos, devemos ter deixado a rua dos Cavaleiros um pouco antes de começar os estudos” (Saramago, 2006: 38) –, vai, posteriormente,

¹⁷ Cf. Reis, 1998: 39.

recuperá-los: “Tenho de voltar uma vez mais à rua dos Cavaleiros. As traseiras da casa em que vivíamos davam para a rua da Guia (...) daí me vem a lembrança dos tiros de artilharia que, disparados lá de cima, nos passavam, assobiando, sobre o telhado” (ibid.: 56).

O autor expõe algumas peripécias vividas na escola, e, numa evocação autobiográfica fragmentária e descontínua, avança cinquenta anos no espaço temporal e psicológico, lembrando-se das carteiras duplas que encontrou na escola da aldeia de Cidadelhe por serem idênticas às que utilizou em 1929, “na primavera dos tempos” (ibid.: 102). Com efeito, e como se salientou no primeiro capítulo, Clara Rocha considera que não é necessário que o memorialista restitua a linearidade cronológica dos factos. Por seu turno, Ana Paula Arnaut lembra que o leitor não pode senão conjecturar uma ordem temporal linear, uma vez que o relato autobiográfico se assemelha, neste caso, a uma série “aguarelas soltas” que representam “uma infância re-visitada e re-encontrada na e pela escrita” (Arnaut, 2001: 46).

Torna-se evidente que a escrita memorialística tende a instituir-se como uma estratégia de afirmação vital do próprio sujeito, simultaneamente testemunho de vida, documento de inscrição social e confirmação da sua visão do mundo. É certo que a memória das experiências do passado pode muito bem ser uma ficção ou, pelo menos, uma distorção do que realmente ocorreu. Os mesmos processos construtivos que nos fazem recordar, de forma pouco precisa, o nosso comportamento ou o dos outros, também reduzem a precisão das memórias autobiográficas porque, com efeito, “estas são as nossas recordações das circunstâncias e episódios das nossas próprias vidas” (Feldman, 2001: 240).

A atestar o carácter lacunar da memória, bem como as fronteiras difusas entre reconstituição e reconfiguração da matéria autobiográfica, saliente-se a modalização dubitativa que acompanha a evocação das memórias mais antigas, como, por exemplo, as lembranças relativas à viagem realizada a Mafra – “Não recordo que os Barata tivessem ido connosco” (Saramago, 2006: 78); “tenho mesmo ideia vaga de quem nos levou de automóvel, um conhecido qualquer de meu pai” (ibid.: 78). O discurso da memória raramente é assertivo, optando antes pelo registo modalizante que introduz a incerteza na enunciação, seja ela devida ao conhecimento lacunar ou à distorção motivada pela

distância, como patenteiam os exemplos seguintes: “(...) senti dentro de mim, se bem recorde, se não o estou a inventar agora” (Saramago, 2006: 23); “(...) devemos ter deixado a casa (...)” (ibid.: 38); “Se alguma vez soube que trabalhava, esqueci-o.” (ibid.: 40); “Devemos ter vivido (...)” (ibid.: 44), “Suponho (não posso dar a certeza) (...)” (ibid.: 107); “De tempos a tempos, uma creio que vez ou duas por mês (...)” (ibid.: 113), entre outros.

O memorialista escolhe, normalmente, o tempo de maturidade ou de velhice para recontar as suas vivências e experiências. Assim, a memória tem papel fulcral na escolha do que se quer relatar; por vezes, e porque o autor já não está presente nos factos, os acontecimentos apresentam-se diluídos, sendo frequentes a magnificação ou a omissão de pormenores. A questão da distância temporal que se faz presente quando o autor se volta para um passado remoto como o da infância faz emergir as falhas da memória que se encontram intimamente ligadas à dimensão afetiva. Com efeito, meramente recordamos aquilo que para nós foi relevante, quer se trate de vivência eufórica ou disfórica.

Paula Morão afirma que “(...) partindo do que viveu, ele [o autor] procura contar objetivamente, como no documento histórico; mas a própria distância a que está do que rememora o conduz a uma elaboração, a um eliminar da emoção e do afeto para chegar ao cerne do facto vivido” (Morão, 1993: 17). Este fenómeno é reconhecível em *As Pequenas Memórias*, na medida em que se verifica uma postura de reserva em relação à utópica fidelidade na reconstituição do passado em vários momentos.

Mais flagrante é o facto de Saramago dedicar algumas páginas da sua obra a anular o que havia anteriormente escrito, através de retificações de notações espaciais, datas, idades ou pessoas, como se verifica no episódio de iniciação erótica com Domitília: “(...)acrescentei que estava na idade de onze anos quando do episódio com a Domitília. Nada disso” (ibid.: 119), ou quando assevera “Ao contrário do que ficou dito atrás(...)” (ibid.: 118), corrigindo e clarificando aquilo que Zezito reteve na memória. No decurso desse exercício, o adulto vai recordando os primeiros anos e reconstituindo o vivido, afirmando que “É uma recordação própria, pessoal, nítida como um quadro, a que não falta a sacola (...)” (ibid.: 64). Não será extemporâneo perceber, nesta poética da

memória, as contradições evidentes que alguém enfrenta quando tenta reconstruir algum momento de seu passado.

Todo este quadro de incerteza diegética se encontra em sintonia com o um estatuto ficcional que se reconhece ao discurso autobiográfico. Clara Rocha lembra que “Lejeune (...) pôs (...) de lado o critério da ‘autenticidade’ ou ‘sinceridade’ da narrativa, lembrando que a via romanesca não é um entrave à sinceridade, e que o véu da ficção pode até encorajar uma confissão mais sincera e menos censurada pelo pudor” (Rocha, 1992: 35).

Deste modo, *As Pequenas Memórias* constituem a autobiografia de um romancista, pelo espaço que na obra é concedido à reelaboração ficcional da experiência vivida, embora nunca seja fragilizado o “compromisso” autor-leitor, proposto por Lejeune.

Seja como for, a narração é uma arte de coligar, de forma coerente, os acontecimentos dos quais o autor se lembra, a fim de recompor a sua história infantil. Ora, esse conhecimento sobre o seu ser infantil deriva, em grande medida, de outras narrativas escritas ou orais: dos pais, de outros familiares, vizinhos, amigos, etc. Ressalve-se que o narrador se mostra consciente deste facto, sobretudo quando afirma:

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido ator inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não falaria, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas. (ibid.: 63)

Estas narrações entrelaçam-se, de forma inextricável, com as suas próprias memórias, de tal forma que se torna tarefa árdua distinguir a recordação pessoal da lembrança em segunda mão. A imagem que o narrador regista de si mesmo é reconstituída através dos testemunhos que os outros têm sobre ele.

Neste contexto, coloca-se a questão da distância temporal que se torna manifesta quando o autor adota uma visão retrospectiva da infância. A capacidade evocativa revelada pelo narrador é, naturalmente, falível, uma vez que se encontra intimamente

ligada à dimensão afetiva, ou seja, a recordação é regulada por aquilo que para o indivíduo foi emocionalmente significativo. Quando a recordação nos reconduz à infância, a questão da afetividade é ainda mais pertinente, pois retornar os primeiros anos é recuperar o que se revelou fundador para cada um de nós. Reconstruir conscientemente esse percurso é inventariar as marcas desses momentos vividos pela criança que outrora se foi e o seu eco no adulto de hoje.

Por outro lado, a memória do narrador revela-se, em *As Pequenas Memórias*, muito eficaz quando se trata de recuperar factos marcantes na sua vida. Se a memória parece esbater-se em alguns momentos, ao ensaiar o resgate de determinados factos, ela surge com nitidez noutros, aparentemente menos cruciais, mas que fizeram parte integrante da vida do narrador e se revestem de um significado assinalável para ele, investindo, por isso mesmo, o acontecimento de contornos vívidos e ressonância íntima:

Lembro-me (lembro-me mesmo, não é adorno literário de última hora) de um poente belíssimo, e eu ali sentado na soleira da porta, a olhar as nuvens vermelhas e o céu violeta, sem saber o que me iria acontecer, mas, evidentemente, convencido de que o meu dia iria acabar mal. (ibid.: 34)

Na verdade, frequentemente, o narrador interpela o leitor, confessando-lhe as suas dúvidas ou as suas certezas e prevenindo-o, com elegância e simplicidade. Significativo é o facto de o narrador se lembrar, de forma tão nítida, de algo que, para a maioria, seria insignificante:

(...) isto é, da Polícia de Segurança Pública, com serviço de rua ou à esquadra, consoante determinasse a escala e, ao contrário do outro, que andava sempre à paisana, exibia no colarinho o seu número de matrícula, 567. Lembro-me dele com nitidez absoluta, como se, agora mesmo, estivesse a ver os algarismos de latão niquelado na gola dura do dólman, que assim era designado o casaco da farda, de cotim cinzento no Verão, de pano azul grosso no Inverno. (ibid.: 39)

Esta impressionante abundância de pormenores é curiosa, não tanto pela descrição em si, mas pelo objeto de observação, uma vez que o narrador se lembra até do número de matrícula atribuído ao seu pai, quando agente da PSP. Assim é perceptível que o autor organiza as lembranças, dispondo-as em forma narrativa e concatenando os episódios dispersos que documentam a trajetória de uma vida.

O fluxo evocativo reflete, aparentemente, pelo menos em parte, processos construtivos, nos quais as memórias são influenciadas pelo significado que atribuímos aos eventos. Quando recuperamos a informação, “ela é depois afetada, não só pela experiência prévia que tivemos com o estímulo, mas também pelas nossas suposições e influências sobre o seu significado, pois quanto mais distintivo for o acontecimento, mais provável é que o recordemos mais tarde” (Feldman, 2011: 235).

Assim, elegemos alguns núcleos autobiográficos que, em *As Pequenas Memórias*, se revestem de importância crucial na tematização da experiência do escritor enquanto criança. Eles gravitam em torno da aldeia natal, da vida familiar, das mudanças ocorridas com a sua transplantação para Lisboa, dos vizinhos, das peripécias de infância, da entrada na escola, da descoberta do mundo dos livros e, em suma, da sua maneira de ler o real.

Saramago reconhece a aldeia de Azinhaga como o seu terreno identitário, pelo que o lugar parece radicar exclusivamente na memória do autor, sendo evocado em função das relações familiares – principalmente as estabelecidas com seus avós – e da recordação presentificadora de si mesmo, autorretratando-se como “criança melancólica, para o adolescente contemplativo e não raro triste” (Saramago, 2006: 19). Mais tarde, acrescentará em outro lugar: “(...) aos seis anos, aproximadamente, entrei num período muito difícil porque me converti em uma criança muito medrosa: O medo aumentava à noite (...) a noite parecia uma coisa monstruosa” (Saramago, 2010: 84). Azinhaga é “a aldeia por excelência” (ibid.: 27), a consubstanciação do imaginário da origem e da identidade. Representa o lugar da pobreza e da dignidade rigorosa, convertendo-se, assim, em cenário emocional e físico.

O autor franqueia as portas do seu passado com uma descrição detalhada dessa “pobre e rústica aldeia” (Saramago, 2006.: 13) do Ribatejo, onde nasceu e morou até completar aproximadamente ano e meio de vida e que, posteriormente, se virá a

converter no cenário para suas férias escolares. É na paisagem intocada desta terra banhada pelo Almonda que Saramago arquiva as mais felizes memórias da sua infância: “atravessar sozinho as ardentes extensões dos olivais, abrir um árduo caminho por entre os arbustos, os troncos (...) nas margens dos dois rios, escutar sentado numa cadeira”(ibid.: 19).

A tarefa de rememorar os momentos fundadores de uma vida implica um regresso ao tempo original da infância, na tentativa de reconstruir as experiências pessoais, familiares e sociais que dela fizeram parte. Nessa “arqueologia subjetiva”, as recordações emergem em relação com os sentimentos que pontuaram o passado: medos, alegrias, angústias e tristezas. Tendo por base o exercício de recordação, que nem sempre é tarefa fácil, Saramago resgata o tempo originário e regista-o literariamente na tentativa de o eternizar pela palavra. Essa revisitação eufórica de um suposto éden infantil não exclui, no entanto, outros momentos em que predomina a sua valoração isenta e objetiva: “Observando a esta distância parecia, e talvez o tivesse sido por alguns momentos, a idade de ouro. Mas não o foi sempre, como já se vai ver” (ibid.: 45). Delineando a sua própria cartografia vital, Saramago afirmará: “A minha vida está ligada a quatro pontos cardeais – Azinhaga do Ribatejo, onde nasci, Lisboa onde vivi, Lavre onde verdadeiramente me encontrei como escritor e o Nobel começou a ser uma conquista e Lanzarote, a ilha onde atualmente resido” (Saramago, 2010: 47).

Da infância, o narrador de *As Pequenas Memórias* resgata as experiências mais marcantes, valorizadas pelo adulto e objeto da sua reflexão, pois, porque vividas enquanto criança, parece não existir ainda consciência da importância daquilo que se está a observar. Por isso, Saramago enfatiza que as experiências vividas e armazenadas pelo seu eu infantil são iluminações que a criança não compreende, mas que o adulto irá valorizar.

Na tentativa de presentificar a imagem da criança, Saramago aduz elementos da sua infância que conformam a recordação que guarda de si, e, na medida em que recorda a experiência depositada, também releva aquilo que elege no momento da narração. Ao recordar os lugares que aparecem como fundadores, por exemplo, resgata do passado a “a pobríssima morada” (ibid.: 18) dos seus avós maternos. A casa à qual o narrador se

refere já não existe, mas, através do poder presentificador da memória, Saramago reergue as paredes, que testemunharam, na infância, histórias e ensinamentos: “(...) pelo poder reconstrutor da memória, posso levantar a cada instante as suas paredes brancas, plantar a oliveira”(ibid.: 18).

A memória dos lugares de infância contamina poeticamente a diegese, na medida em que o discurso preponderantemente narrativo das lembranças aparece intersetado com propriedades distintivas do modo lírico. O narrador explora, assim, a plurissignificação do signo e recorre à linguagem figurativa para traduzir as suas memórias emocionalmente contaminadas: “(...) a criança já havia estendido gavinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés” (ibid.: 12). A evocação de infância é ainda expressa na pintura subjetiva de paisagens, onde se torna evidente um picturalismo de base afetiva, projetado na tela da memória:

(...) a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, de rochas moídas, pulverizadas, de múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e à vida retornaram, tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada. (ibid.: 12-13)

A oposição dialética passado/presente e a experiência ambivalente de quem reconhece, no presente, a memória infantil como longínqua suscitam uma reflexão sobre a natureza da passagem do tempo:

Não sei como o perceberão as crianças agora, mas, naquelas épocas remotas, para as infâncias que fomos, o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas, todas lentas, arrastadas, intermináveis. Tiveram de passar alguns anos para que começássemos a compreender, já sem remédio, que cada uma tinha apenas sessenta minutos, e, mais tarde ainda, teríamos a certeza de que todos estes, sem exceção, acabavam ao fim de sessenta segundos... (ibid.: 65)

O olhar perscrutador da criança que o escritor foi explica que a paisagem de Azinhaga pontua, de modo insistente, *As Pequenas Memórias*. E, tal como acontece com a memória, também na paisagem se projeta um estado de alma: “A criança durante esse tempo que o foi, estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela, não a interrogava, não dizia nem pensava por estas ou outras palavras: «Que bela paisagem, que magnífico panorama (...) muitos anos depois, com palavras do adulto que já era, o adolescente iria escrever um poema sobre esse rio (...)” (ibid.: 15-16).

Vários episódios evocam as peripécias infantis, vividas em companhia de seu primo José Dinis:

Um dia estava eu pescando num esteiro do Tejo, por uma vez em paz e boa harmonia com o José Dinis. (...) Já tínhamos pescado dois enfezados espécimes, quando apareceram dois moços mais ou menos da nossa idade, que seriam do Mouchão de Cima e que por isso não conhecíamos (nem era recomendado que conhecêssemos), apesar de vivermos à distância de um tiro de pedra. Sentaram-se atrás de nós, e a conversa de costume começou: “Então o peixe pisca?”, e nós que assim-assim, nada dispostos a dar-lhes confiança. (...) Grande silêncio se fez, o tempo passou, às tantas um de nós olhou para trás e os gajos já ali não estavam. Deu-nos o coração um baque e fomos abrir a caldeira. Em lugar dos peixes havia dois gravetos flutuando na água. (ibid.: 86-87)

O rosto sombrio do paraíso infantil não se encontra, de todo, ausente das memórias saramaguianas. A família, por exemplo, é apresentada como palco de tensões e de conflitos, sobretudo com os seus pais, cuja presença no livro, juntamente com a dos avós, não deixa de ser assinalada. A morte do irmão, com quatro anos de idade, foi uma fatalidade que se abateu sobre a família, de que narrador guarda inapagável memória.

Quanto aos casos relatados, outros constituem objeto de particular destaque. É o que se verifica com a recordação tanto do avô como da avó, lembranças concretizadas em passagens nas quais se enfatiza a sua sagesa espontânea e o modo como ela moldou o escritor enquanto criança. As recordações que conserva do avô, por exemplo, encontram-se relacionadas com a figura forte e sábia que corporizava. Saramago recorda

que, nas noites de verão, o adulto e a criança dormiam debaixo de uma árvore, uma grande figueira situada em frente à casa. Dessas lembranças ergue-se a voz do avô Jerónimo: “(...) ouço-o falar da vida que teve, da estrada de Santiago que sobre as nossas cabeças resplandecia, do gado que criava, das histórias e lendas da sua infância distante” (ibid.: 130). Saramago compartilha com o leitor os momentos cúmplices vividos entre avô e neto e, assim, resgata não só a sua infância, mas também as histórias que emergem do passado do avô Jerónimo. Os avós são personagens que, quer como *exemplum* vital, quer como matéria de evocação, adquirem extrema relevância, seja para a criança, seja para o escritor.

Foi a este lar humilde que vieram acolher-se os (...) avós depois de casados, ela, segundo havia sido voz corrente no tempo, a rapariga mais bonita de Azinhaga, ele, o exposto na roda da Misericórdia de Santarém e a quem chamavam “pau-preto” por causa da tez morena. Ali viveriam sempre. Contou-me a avó que a primeira noite passou-a o avô Jerónimo sentado à porta da casa, ao relento, com um pau atravessado os joelhos, à espera dos ciumentos rivais que haviam jurado ir apedrejar-lhe o telhado. Ninguém apareceu, afinal, e a Lua viajou (permita-se-me que o imagine) toda a noite pelo céu, enquanto minha avó, deitada na cama, de olhos abertos, esperava o seu marido. (ibid.: 94)

Dado que esta pequena história lhe foi contada, a sua recriação por parte do narrador acentua a importância que confere a estes familiares e às suas trajetórias. Foram, portanto, esses pobres criadores de porcos que, habitando uma modestíssima casa, lhe ministraram a formação mais significativa: “Todas as noites, meu avô e minha avó iam buscar às pocilgas os três ou quatro bácoros, limpavam-lhes as patas e deitavam-nos na sua própria cama” (ibid.: 131).

Neste relato de matriz memorialística, com a recordação dos avós aparece também entrelaçada a imagem tenebrosa da morte. Essas lembranças emergem insistentemente em algumas passagens dedicadas à evocação desses dois sábios camponeses que influenciaram decisivamente a reconstrução da criança pelo escritor. Na verdade, embora a alegria vital tenha sido um legado passado pelos avós à criança, a

ligação consubstancial de Dona Josefa e Jerónimo ao conhecimento da morte aparece correlacionada com factos que foram vividos pelo autor enquanto adulto. O registo da premonição da morte por parte do avô aparece, em *As Pequenas Memórias*, portanto, como marca indissolúvel da memória da criança e do adulto: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer”, desabafa a avó, quando pondera a realidade irreversível que é a morte (ibid.: 131):

Ainda não se sabe que poucos dias antes de seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer. (ibid.: 130)

Com efeito, estes excertos parecem evidenciar que os avós possuíam uma lúcida consciência da efemeridade da vida. Às figuras dos avós estão, também, associadas recordações de ensinamentos recebidos pela criança, mas que o adulto não deixou de integrar na formação do seu carácter. Um deles pode deduzir-se a partir de um curioso episódio. A braços com a tarefa de trocar a palha dos porcos, o narrador viu-se confrontado, antes de acabar o trabalho, com uma chuva torrencial, motivo suficiente para que a criança desistisse da empreitada e procurasse refúgio. Esta atitude natural de proteção é interrompida pelo avô, que a obriga a prosseguir o trabalho, acompanhando a ordem de uma sentença popular: “Trabalho que se começa, acaba-se, a chuva molha, mas ossos não parte” (ibid.: 136). Todavia, ao reconstituir, à distância, esse momento, o narrador (adulto) confessa ter-se sentido “encharcado mas feliz”.

É na capital que o narrador e os familiares mais próximos partilham diversas moradas com outras famílias. Nesse novo ambiente, diferente em tudo da placidez bucólica da vida na aldeia, convive com outras pessoas e inicia sua educação. No espaço urbano de Lisboa, a criança vê-se confrontada com situações que, depositadas na memória, serão evocadas pelo escritor. A pobreza e a falta de recursos, bem como as dificuldades nas relações familiares, constituem objeto de narração reiterada. No entanto, mesmo que muitas das lembranças resgatadas remetam para momentos de

carência e fragilidade, a tonalidade da narração evita o efeito melodramático e assume, regra geral, uma objetividade conformada ou nostálgica.

Num período de dez anos, sensivelmente, a família muda de casa dez vezes, encontrando-se o itinerário destas mudanças mapeado no livro através dos nomes das ruas. Da rua Heróis de Quionga, por exemplo, o narrador conserva escassas recordações. A família passa, então, a viver em condições humildes: “Meus pais e eu dormíamos no mesmo quarto, eles na sua cama de casal, eu num pequeno divã, a bem dizer um catre, por baixo da parte esconsa da água-furtada” (ibid.: 75). Todavia, há outra recordação que conserva na memória: “No que a mim diz respeito, dormia na outra divisão da parte da casa que ocupávamos no chão com as baratas (...)” (ibid.: 63). Tais descrições assemelham-se a pequenos quadros, onde é visível que a memória recupera não só a ocupação de um pequeno espaço na residência, mas também, e principalmente, a precariedade da situação e o pormenor repulsivo do convívio forçado com baratas:

De casa de banho não se falava simplesmente porque tais luxos não existiam, uma pia a um canto da cozinha, por assim dizer a céu aberto, servia para todos os tipos de despejos, tanto dos sólidos como dos líquidos (ibid.: 57).

Contudo, as lembranças de Lisboa são também suscitadas pelos aromas e gostos agradáveis:

(...) dos papos-secos comprados na padaria, ainda quentes e cheirosos, e a que chamávamos de “sete e meio”; das “vianinhas” de massa fina, mais cara, e que só raras vezes tive a satisfação de comer (...). Sempre gostei muito de pão. (ibid.: 118)

O escritor tem inscrita na memória a história experienciada, o seu contacto vivo e direto com os acontecimentos do passado. Ao resgatar a sua memória familiar e pessoal, revela a maneira como vivenciou o totalitarismo de Salazar e o período da Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939). Nesse momento, quando recorda as datas e os acontecimentos que acompanharam esses sucessos históricos, realiza o processo de rememoração da sua infância, inscrevendo-a na história do seu tempo. Assim, confia o narrador:

Não nasci em Lisboa, e talvez a dificuldade de a receber como minha, tenha a ver com as dificuldades que vivi na infância, dificuldades económicas que me impediram de expandir o meu território (...) tenho uma pequena Lisboa dentro da cidade, e nela vivo. (Saramago, 2010: 71)

Não obstante as dificuldades socioeconómicas da família, a criança pôde trilhar um percurso académico que estava, até então, vedado à maioria da população. Entre o fim dos anos 1920 e 1933, completou a escolaridade básica, carregando as velhas ardósias e lousas que as crianças usavam na época: "Escrevia na ardósia com um lápis de lousa que se vendia em duas qualidades nas papelarias" (ibid.: 64).

Aprende a ler depressa, não só com o treino ministrado nas aulas, mas também com a leitura do *Diário de Notícias*, tentando decifrar as palavras impressas, tropeçando nas letras e não dando crédito às piadas que os adultos, meros espectadores, faziam da cena por ele protagonizada. A criança, incipiente leitor, percecionava o jornal como "um muro"; contudo, após algum tempo de contemplação, "a hora de os deixar sem fala chegou". Após alguns dias, leu as folhas do jornal – "(...) um dia, de um fôlego, li em voz alta, sem titubear, nervoso mas triunfante, umas quantas linhas seguidas" (ibid.: 98) –, o que terá provocado uma enorme perplexidade, quer nos pais, quer nos Barata.

Na evocação do primeiro dia de escola, o narrador relembra que, no ditado imposto pela professora, apenas cometeu um erro. Foi recompensado pelo êxito, tendo ocupado, de pleno direito, o primeiro lugar da classe. Essa decisão, recordada pelo adulto, permite afirmar: "E foi aqui, agora eu o penso, que a história da minha vida começou" (ibid.: 102).

Na crónica "Molière e a Toutinegra", Saramago¹⁸ esclarece a sua condição de leitor precoce: com oito anos, apenas, já lia. Escrever nem tanto, embora errasse pouco para a idade: "só a caligrafia era má e assim veio a ficar sempre" (Saramago, 1997: 20). A primeira experiência de deslumbramento pela leitura deu-se com um livro esquecido, *A Toutinegra do Moinho*, de Émile de Richebourg, "habilíssima pessoa na arte de explorar

¹⁸ Esta crónica relata as aventuras românticas de uma menina pobre que vivia num moinho e que era tão bela que lhe chamavam Toutinegra. (Saramago, 1997: 21)

pela palavra os corações sensíveis e os sentimentalismos mais arrebatados (...). Este romance iria tornar-se na minha primeira grande experiência de leitor. Ainda me encontrava muito longe da biblioteca do Palácio das Galveias, mas o primeiro passo para lá chegar havia sido dado” (ibid.: 99).

Assim, em *As Pequenas Memórias*, a formação do futuro escritor é indissociável do fascínio pela leitura e do universo por ela inesperadamente revelado. Já adulto, comentará: “(...) fui um leitor apaixonado. Não havia livros em minha casa, mas costumava ler bastante nas Bibliotecas públicas, especialmente à noite” (Saramago, 2010: 81).

As memórias saramaguianas radicam, como seria previsível num relato de infância, no microcosmos familiar, numa indagação da origem e das etapas de construção da pessoa que atualmente é. Assim, o relacionamento com os pais, no decurso da infância do escritor, é objeto de tratamento diferenciado. No que respeita à mãe, Maria da Piedade, apesar de, com evidente cumplicidade, partilhar a refeição com o filho – “comíamos a sopa, minha mãe e eu, do mesmo prato, cada um do seu lado, colherada ela, colherada eu” (ibid.: 117) –, nem por isso a sua figura assume particular relevância no relato memorialístico. A ausência de alusão a momentos que explicitamente se centrem na troca de afeto entre mãe e filho pode, porventura, ser lida como sintoma do silêncio emocional entre ambos.

Em *As Pequenas Memórias*, também a relação entre o pai e a mãe é objeto de tratamento memorialístico, imprimindo-se, com grande nitidez, na recordação infantil. Alguns momentos testemunhados pela criança servirão de exemplo para a postura que o adulto adotará diante do sexo feminino. A referência às agressões que a sua mãe sofria surge interpolada no decurso da evocação de uma viagem à Azinhaga. Maria da Piedade, ao chegar à aldeia, deixava os filhos, Francisco, o irmão mais velho que faleceu ainda criança, e José, aos cuidados da avó e ia “matar saudades” com as suas amigas da juventude. Segundo o narrador, um dos assuntos discutidos entre amigas seriam os maus tratos infligidos pelo marido. Entretanto, para Saramago, “assustada testemunha de algumas dessas deploráveis cenas domésticas” (ibid.: 80), a recordação é traumática e

confessadamente fez nele nascer um intransigente repúdio por todas as formas de violência de género.

Outros temas atravessam ainda o seu relato memorialístico: as relações com o sexo feminino e a descoberta erótica. Exemplar dessa iniciação erótico-amorosa é a lembrança de uma das suas primeiras experiências com uma prima, descrevendo-se o movimento de aproximação dos corpos que mutuamente se descobrem: “levou o pé direito a tatear o púbis já florido da Piedade” (ibid.: 44). O narrador reflete sobre esse passado, concluindo que esses primeiros anos eram “tempos de inocência” (ibid.: 44).

Também a figura de Deolinda merece destaque em *As Pequenas Memórias*. O narrador evoca o início do namoro que virá a reconhecer não ter futuro. O escritor ironiza o facto e atribui a falta de sucesso do romance a uma particular sensibilidade à sonoridade das palavras de que, já em criança, dava provas, dado que o apelido da vizinha era Bacalhau e o narrador, ao refletir retrospectivamente e atribuir significado ao vivido, afirma: “ (...) e eu, pelos vistos, já sensível aos sons e aos sentidos das palavras, não queria que mulher minha fosse pela vida carregando com o nome de Deolinda Bacalhau Saramago” (ibid.: 47)¹⁹.

A memória convoca para o presente a emergência da preocupação com a língua e com o vocabulário: “Eu tinha então uma caligrafia redonda e escoreita, aprumada, boa para a idade” (ibid.: 101-102). José Céu e Silva realizou uma entrevista a Ana Reis²⁰, tendo esta confidenciado que aprendeu com o seu avô, entre outras coisas, “a usar o nosso vocabulário de forma correta, porque ele sempre faz questão de usar aquela que é a palavra certa para a ocasião” (2008: 97).

Enquanto ensaio autobiográfico, *As Pequenas Memórias* permitem indagar a axiologia do homem e do escritor. Nela se podem enquadrar as suas reflexões sobre a morte, ilustradas pela passagem que a seguir se transcreve:

¹⁹ Em *José Saramago nas suas Palavras*, defende que “a originalidade de um autor se estriba não só no seu estilo, como também na sua maneira de pensar” (2010: 21). Em entrevista a Carlos Reis, afirma que trabalha fora de qualquer atmosfera “dramática” (...) “escreve com originalidade de quem executa um trabalho que tem os seus «quês», mas que, no fundo, é isso mesmo, um trabalho”. (1998: 91)

A neta acrescenta que, um dia, em Lanzarote, estavam a jantar *paella* e ela comentou que a refeição estava “espectacular” – palavra própria para a sua idade – que nunca mais terá pronunciado. Saramago começou por explicar o que significava a palavra, tendo-lhe perguntado depois: “mas tu estás a ver aqui algum espectáculo?” (ibid.: 97).

(...) e um dia, passado tempo, estando eu na Azinhaga, perguntei à tia Maria Elvira: “Que é feito do José Dinis?” E ela, sem mais palavras, respondeu: “O José Dinis morreu.”. Éramos assim, feridos por dentro, duros por fora. As coisas são o que são, agora se nasce, logo se vive, por fim se morre, não vale a pena dar-lhe mais voltas. (ibid.: 147)

O projeto de escrita memorialística assume-se, assim, como estratégia de perpetuação da memória dos anónimos: “Quero crer que hoje ninguém se lembraria do José Dinis se estas páginas não tivessem sido escritas” (ibid.: 147).

As vivências marcantes da infância são alvo da reflexão do adulto, que relembra as suas fantasias e brincadeiras de criança e, no cotejo com a atualidade, destaca a liberdade da qual desfrutava e emite uma opinião crítica em relação à infância de hoje.

No relato de vários episódios autobiográficos infantis, reitera-se a sua funda repercussão na consolidação do carácter do homem adulto. Quando, por exemplo, desrespeitou uma vizinha, chamando-lhe *Pezuda*, a senhora ameaçou-o que iria contar o sucedido ao marido, quando chegasse do trabalho. A criança, temendo o que o esperava, caso a ameaça fosse cumprida, tentou esconder-se no final do dia. No entanto, a tia obrigou-o a ficar sentado junto à porta, fazendo com que ele, não só assumisse o que tinha feito, mas enfrentasse o medo que sentia: “À hora de ele vir do trabalho, tu sentas-te na soleira da porta e ficas à espera. Se ele te quiser bater, eu cá estou, mas tu não arredas pé” (ibid.: 34).

Este acontecimento ficou vincado na mente do adulto, de tal forma que reconhece a sua eficácia como pedagogia de vida, compreendendo que se tratou de uma lição inesquecível: “Estas são boas lições, das que vão durar toda a vida, das que nos agarram pelo ombro quando estamos prestes a ceder (ibid.: 34).

O mesmo ocorre com a ponderação retrospectiva do tempo passado na solidão da pesca, porquanto, ao refletir sobre esses momentos, Saramago reconhece a sua importância crucial: “(...) sem que me desse conta, ia «pescando» coisas que no futuro não viriam a ser menos importantes para mim, imagens, cheiros, rumores, aragens, sensações” (ibid.: 84). Esta reflexão será, mais tarde, lembrada pelo adulto e objeto de registo memorialístico:

(...) sem que a boia de cortiça tivesse dado sinal (...) ter passado antes por aquele tremor excitante que denuncia os tanteios do peixe mordiscando o isco, mergulhou de uma só vez nas profundas, quase me arrancando a cana das mãos. Puxei, fui puxado, mas a luta não durou muito. A linha estaria mal atada ou apodrecida, com um esticão violento o peixe levou tudo atrás, anzol, boia e chumbada. Imagine-se agora o meu desespero. (ibid.: 85)

Torna-se inequívoco que a reflexão sobre o passado, suportada pelo fio da memória, condiciona o presente. Isso mesmo se deteta quando o adulto disserta sobre algumas sensações experienciadas durante a fase da juventude e às quais se refere como “estados da alma”. O escritor, nesse momento, dá voz à criança que exprime a sua contrariedade, pois, segundo ela, os adultos, muitas vezes, estão convictos de que certos sentimentos são seu exclusivo privilégio e desabafa:

A este adolescente, por exemplo, ninguém lhe perguntou que tal se sentia de humor e que interessantes vibrações lhe estavam registrando o sismógrafo da alma quando, ainda noite, numa madrugada inesquecível, ao sair da cavaliça onde entre os cavalos havia dormido, foi tocado na fronte, na cara, em todo o corpo, e em algo para além do corpo, pela alvura da mais resplandecente das luas que alguma vez olhos humanos terão visto. (ibid.: 21)

Nesta obra são ainda detetáveis outros exemplos relacionados com as reflexões que o escritor desenvolve no presente, como acontece com o relato da Guerra Civil Espanhola. O desenrolar do conflito mistura-se com o quotidiano do autor. Através da imprensa da época, Saramago ia acompanhando o desenrolar dos acontecimentos, até ao momento em que descobriu que estava a ser enganado pelos militares que censuravam os meios de comunicação, escamoteando os avanços do totalitarismo e, em particular, do conflito armado (ibid.: 142).

Curioso é, também, o momento em que Saramago confessa ter pertencido à Mocidade Portuguesa, que apoiou o ditador português. O que particularmente ressalta dessa lembrança, tendo em vista a sua consabida ligação com o Partido Comunista

Português, é a circunstância de ela representar para o autor a sua incipiente oposição à ditadura. A recusa em usar o fardamento salazarista pode ser interpretada como uma reafirmação de sua posição antifascista, uma das suas pioneiras vitórias contra a opressão ditatorial, numa clara associação dos sentimentos do presente aos do Saramago adolescente (ibid.: 143).

Assim, Em *As Pequenas Memórias*, existe a preocupação de referência ao cenário socio-histórico no qual se inscrevem as reminiscências infantis do autor. Como salienta Paula Morão, “os memorialistas têm muitas vezes preocupação testemunhal e manifestam consciência de estarem paredes meias com a História” (Morão, 2011: 47). Tendo em consideração que as memórias se alicerçam num núcleo de experiências pessoais, é necessário que se verifique uma articulação entre a exposição pessoal do narrador e o panorama sociocultural e socio-histórico, ainda que a distância temporal entre o eu-criança e o eu-narrador torne a reconstituição fiel do quadro histórico problemática.

Isso mesmo se verifica na referência a Hitler. Ao incorporar o nome da personagem histórica no mundo ficcional das suas memórias, o narrador suscita no leitor expectativas diferentes das que podem ser geradas por uma personagem inventada não referencial, cuja existência começa apenas no instante em que é, pela primeira vez, designada no texto.

Era o Verão de 1933, eu tinha dez anos, e de todas as notícias que o *Século* publicou naquelas folhas de um certo dia do ano anterior só uma recordação vim a guardar: a fotografia (...) que mostrava o chanceler austríaco Dollfuss. (...) Era o Verão de 1933, há seis meses que Hitler tomou o poder na Alemanha. (Saramago. 2006: 140)

Todavia, não devemos omitir que o efeito de realidade nesta obra memorialística não depende tanto da precisão histórica dos acontecimentos, mas do modo como eles são textualizados, isto é, dos procedimentos narrativos de temporalização e espacialização que transformam a História em discurso literário.

Um outro acontecimento que merece destaque é a alusão à Guerra Civil Espanhola e ao facto de “ter deitado para o lixo, o mapa de Espanha” (ibid.: 55), cenários

que conserva na sua memória infantil. Os costumes dos habitantes mais abastados de Lisboa, assim como os seus hábitos e indumentária, são descritos, tornando-se claro que o pequeno Saramago não estava habituado a determinados *clichés* da vida social de então: “pelos vistos, eu ainda não tinha sido instruído nesses requintados pormenores da vida social” (ibid.: 71).

Assim, podemos inferir que as fronteiras que separam autobiografia e memórias são difusas, na medida em que se torna patente uma configuração de escrita voltada para si próprio e para o mundo circundante, testemunhando um tempo e uma sociedade, sem dispensar uma moldura de factos históricos, políticos e culturais, ainda que filtrados subjetivamente.

Uma vez que o género memorialístico não se subordina a um programa de objetividade historiográfica, o autor não é obrigado a seguir, com exatidão, os dados históricos ou a honrar as versões oficiais da História; não obstante, é fulcral respeitar alguns graus de compromisso por forma a garantir a verosimilhança do que é narrado.

Ao longo da obra, e tendo em consideração a dimensão narcísica que subjaz ao discurso autobiográfico, é curioso assinalar um fenómeno de despersonalização do memorialista, na medida em que, no caso de *As Pequenas Memórias*, o autor-criança se examina a partir de um olhar externo, como se de um “outro” se tratasse. De facto, a inclinação narcísica que prepondera na escrita autobiográfica implica que existe o eu que olha e o eu que é observado. Narciso significa o desdobramento do sujeito e a ilusão dele mesmo. Esse desdobramento verifica-se, de forma explícita, quando o narrador se autodesigna como “o rapazinho da Azinhaga” (ibid.: 20) ou “Zezito” (ibid.: 102). Através desta separação entre o eu e o outro, o autor supõe uma relação integrativa entre estas duas partes, verificando-se, como nota Clara Rocha, “uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem” (Rocha, 1977: 73).

De facto, e tendo em conta o hiato cronológico que separa “o rapazinho da Azinhaga” ou o “Zezito” do Saramago adulto, o autor sente necessidade de demarcar uma diferença entre o eu passado e o eu atual; é o primeiro que determina o segundo, numa trajetória de evolução vital, e é o segundo que recupera, pelo exercício da memória, o

primeiro. Verifica-se, assim, um nexos íntimo entre identidade e temporalidade que se configura como traço distintivo da escrita autobiográfica.

A despersonalização do memorialista relaciona-se, intrinsecamente, com a função de espelho de que nos fala Clara Rocha: “Produz-se uma transformação no pequeno homem a partir do momento em que ele reconhece no espelho a sua imagem como tal.” (Rocha, 1977: 75). Note-se que este processo de contemplação de si próprio como se de um outro se tratasse pode, efetivamente, revestir uma função metadiscursiva, uma vez que o sujeito de enunciação torna patente o processo de ficcionalização ao referir-se ao “Nelinho” (ibid.: 102) como mera instância textual.

Projetando-se para fora de si mesmo, avaliando as suas atitudes e os seus pensamentos de infância, Saramago conseguiu ser imparcial em relação a si próprio e às suas memórias. Será, assim, necessário distinguir entre o autor-criança e o autor-adulto, que extrai ilações dos seus atos e escolhas, através de uma atitude eminentemente judicativa: “(...) havia dentro, a pólvora e os grãos de chumbo. Sentados nos degraus (...) e se não ficámos com a cara e as mãos queimadas foi certamente porque Santo António, ou um dos seus muitos colegas de empíreo, interpôs entre nós”. (ibid.: 71).

Assim, da leitura do relato autobiográfico de Saramago pode deduzir-se que o ato de lembrar consiste em refazer e repensar as experiências vividas do passado, através dos referenciais de que dispomos, no momento em que as memórias são presentificadas. A memória, seletiva e fragmentária, retém as imagens e as impressões mais significativas sobre o vivido.

Em *As Pequenas Memórias*, o escritor não só resgata as imagens que materializam a infância, selecionando aquelas que lhe são mais significativas, como também, ao recriar os momentos do seu eu-criança, reconfigura literariamente as vivências infantis, pois, recorrendo à analepse, o autor lembra-se de ter dito aos amigos, numa conversa de adolescentes, que ainda havia de ser escritor e “realmente quis cumprir esse voto” (Saramago, 2010: 78).

A proximidade entre o discurso evocativo da infância de essência autobiográfica e a ficção romanesca torna-se evidente em função das menções intertextuais presentes na obra, tanto heteroautorais como homoautorais, confirmando-se o carácter ficcional da

escrita memorialística. Saramago introduz alusões a obras de outros autores, como é o caso de Alberto Caeiro e do seu poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia” ou às suas próprias criações romanescas: *Ensaio sobre a Cegueira* (p. 113), *Todos os Nomes* (p. 125), as crónicas “O sapateiro prodigioso” (p. 126) e “Carta para Josefa, minha avó” (pp. 130-131), coligidas no volume *Deste mundo e do outro*, ou ainda “Protopoema”, incluído em *Provavelmente Alegria* (p.16):

Muitos anos depois, com palavras do adulto que já era, o adolescente iria escrever um poema sobre esse rio – humilde corrente de água hoje poluída e malcheirosa – em que se tinha banhado e por onde havia navegado. *Protopoema* lhe chamou e aqui fica: “Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto. / Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos. / É um fio longo (...)”. (ibid.: 16)

Assim, a conclusão a retirar parece ser a de que a proximidade entre o discurso evocativo da infância de substrato autobiográfico e a ficção romanesca é inequívoca, assim se confirmando o carácter indeclinavelmente ficcional da escrita memorialística. Lembre-se, a este propósito, que o apócrifo *Livro dos Conselhos* de onde foi extraída a epígrafe de *As Pequenas Memórias* – “Deixa-te levar pela criança que foste” – é a mesma fonte onde foram colhidas as epígrafes que antecedem *A História do Cerco de Lisboa* (“Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”) e *Ensaio sobre a cegueira* (“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”). Esta coincidência parece sinalizar a natureza intrinsecamente ficcional do texto memorialístico, aproximando-o do discurso romanesco.

Por outro lado, o convite endereçado ao leitor para que este se deixe levar pela criança que foi parece, em última análise, ser extensivo ao próprio autor no ato de criação que descobre essa criança *na* e *pela* escrita. Assim, ao deixarmo-nos levar pela criança que fomos, habitamos uma memória ao reviver o passado, resgatamos os momentos retidos na lembrança e trazemo-los de volta para o presente.

O sujeito autobiográfico encontra-se, então, num dédalo em que tem como primordial objetivo o resgate de um ser na sua totalidade e a busca do autoconhecimento, constatando que este ser e sua identidade nada mais são do que fragmentos da memória.

5. Conclusão

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário.

(Madruga, 1998: 141)

Em José Gomes Ferreira, como em José Saramago, a temática da infância assume particular relevância. As narrativas de infância estudadas evidenciam uma relação manifesta, embora diferenciada, com os códigos de escrita intimista, uma vez que foram vertidos, respetivamente, nos formatos do diário e das memórias.

Em *Calçada do Sol*, José Gomes Ferreira emoldura, num alargamento da perspetiva intimista, as suas memórias de infância no cenário urbano e no contexto histórico em que elas se inscrevem. Os episódios relatados assemelham-se a *flashes* dessa realidade não muito distante e, numa leitura desprevenida deste diário, parecem não formar uma totalidade significativa. Contudo, é exatamente essa sintaxe *desgrenhada* que confere singularidade ao seu registo diarístico. Dele se colhe a impressão de que o escritor não faz emergir, nas páginas de seu livro, a memória subjetiva da criança que foi e do seu crescimento, sem privilegiar a sua relação com o mundo em várias fases da vida. Assim sendo, o diário *Calçada do Sol* assemelha-se a uma fotografia amarelecida da infância, com a paisagem de Lisboa em fundo, onde se projeta o teatro da História.

Em *Calçada do Sol*, o relato das primícias infantis e o desenho do autorretrato de artista não compõem um itinerário de vida linear nem aparecem vertidos num confessionalismo integral; constituem, antes, a máscara do eu autoral que, episodicamente, se desdobra num *alter ego* que constitui a sua objetivação ficcional. Por conseguinte, Gomes Ferreira substantiva-se num duplo, encarnando uma máscara, assumindo-se como ator-encenador na cena da escrita, num relato rememorativo repleto de ironia melancólica.

Em José Gomes Ferreira, torna-se patente um programa de escrita, ao qual subjaz um propósito de intervenção cívica e social, norteado por valores como a justiça, o respeito pelo outro e a esperança numa sociedade mais justa e fraterna. Viver no mundo a partir deste código ético é, sobretudo, uma forma de se opor a um meio cego e surdo, governado pela irracionalidade humana. Cabe ao poeta, como visionário, assumir desassombradamente a responsabilidade do que ocorre no mundo e de que toma consciência no dia-a-dia.

Por seu turno, *As Pequenas Memórias*, de José Saramago, constituem uma peculiar autobiografia da infância do autor, em que verifica a consistente interferência do trabalho ficcional do romancista. Com efeito, contrariamente aos códigos convencionais da escrita memorialística, que tendem a centrar-se na fase adulta do sujeito, entendendo-a como o apogeu da sua trajetória vital, as memórias saramaguianas assumem-se como *pequenas*, apropriando-se da escala mínima segundo a qual a criança percebe o mundo. No decurso do relato, é assíduo o diálogo entre os universos infantil e adulto, numa tentativa de recuperar o menino entrevistado com os olhos do homem.

De facto, trata-se de um narrador autodiegético que medita sobre a sua própria vida, na fase da infância, e o que o levou a tornar-se naquilo que é hoje, numa dialética de de concentração e de dispersão ou, nas palavras de Paula Morão, de “força centrípeta e força centrífuga” (Morão, 200: 51). Provavelmente, existe o desejo latente de contar a sua própria vivência, para se explicar a si e aos outros, enquanto analisa a sua trajetória de ser humano, reconstruindo o mundo interior. Clara Rocha (1992) assevera que subsistem propósitos relativos à atividade biográfica, como o uso da autobiografia para corrigir ou refutar juízos errados, dar-se a conhecer ao leitor curioso, mostrar o lado benévolo e o pérfido, solicitar uma absolvição, metamorfosear a crónica individual de um tempo num testemunho, resgatar o passado através da reminiscência ou expressar a ânsia e a dubiedade do porvir (Rocha, 1992: 39-40). Saramago transforma, também, a temporalidade histórica na vivência pessoal, ajustando a linha cronológica ao seu espaço de memória e fazendo alusão a acontecimentos históricos.

A História surge, assim, ao serviço de uma vontade de transmitir factos e dados verosímeis, que podem ou não ser verídicos, e onde a imaginação livremente acordada se

reconhece na combinação de uns e outros. Deste modo, os pactos de veracidade e de ficcionalidade fundem-se e completam-se numa miscelânea de fictício e histórico. Apesar da distância que separa a narração histórica da ficcional, há igualmente, entre ambas, afinidades incontestáveis, sobretudo se tivermos em conta que os limites entre o real e o fictício, entre a verdade e o verosímil, se vão metamorfoseando, pois, tal como esclarece Clara Rocha, “nem sempre a identidade é um indicador seguro da autenticidade” (1992: 37).

BIBLIOGRAFIA

1. ATIVA

1.1. CORPUS PRINCIPAL

FERREIRA, José Gomes (1983). *Calçada do Sol*. Lisboa: Círculo de Leitores.

SARAMAGO, José (2006). *As Pequenas Memórias*. Lisboa: Editorial Caminho.

1.2. OUTROS TEXTOS

1.2.1. DE JOSÉ GOMES FERREIRA

(1991). *A Memória das Palavras ou o Gosto de Falar de Mim*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1990). *Dias Comuns I*. 1ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1975). *Poesia III*. 6ª ed. Lisboa: Editora Diabril.

(1970). *Imitação dos Dias. Diário Inventado*. 2ª ed. Lisboa: Portugália.

1.2.2. DE JOSÉ SARAMAGO

(2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Editorial Caminho.

(2008). *A viagem do elefante*. Lisboa: Editorial Caminho.

(1997). *A Bagagem do viajante*. Lisboa: Editorial Caminho.

(1994b). *Memorial do convento*. Lisboa: Editorial Caminho

(1994a). *Cadernos de Lanzarote (Diário-I)*. Lisboa: Editorial Caminho.

1.2.3. DE OUTROS AUTORES

BRANDÃO, Raúl (2008). *Húmus*. Porto: Porto Editora.

_____ (1986) *Os Pobres*. Lisboa: Editora Marujo.

PESSOA, Fernando (1996). *Tabacaria e Outros Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro.

VERDE, Cesário (2009). *O Livro de Cesário Verde*. Porto: Porto Editora.

2. ESTUDOS

2.1. SOBRE GÊNEROS INTIMISTAS

GIRARD, Alain (1963). *Le journal intime et la notion de personne*. Paris: Presses Universitaires de France.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

_____(2005). *Signes de Vie (Le pacte autobiographique 2)*. Paris: Éditions du Seuil.

MORÃO, Paula (2011). "O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas". In *O Secreto e o Real. Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 43-54.

_____(1993). "Memórias e Gêneros Literários Afins: Algumas Precisações Teóricas". In *Viagens na Terra das Palavras*. Lisboa: Edições Cosmos, 17-24.

ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.

_____(1977) *O espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina.

2.2. SOBRE JOSÉ GOMES FERREIRA

BASTOS, Baptista (2000a) "Algumas Aventuras de José Sem Medo". In *A Revolução é um sonho*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 9-10.

_____(org.) (2000b) *Operário das Palavras. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Lisboa.

CARLOS, Luís Adriano (2000b). "O Poeta e o século". In *Operário das Palavras. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 17-20.

CARMO, Carina Infante do (2010). *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CRUZ, Gastão (2001). "Com um rio na algibeira ". In *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*.

- Lisboa: Publicações Dom Quixote, 193.
- CRUZ, Liberto (maio de 1984). "Recensão Crítica a *Calçada do Sol*". *Colóquio/Letras*, n.º 79, 96-97.
- FERREIRA, Raúl José Hestnes (2001). "Notas Introdutórias". In *José Gomes Ferreira. Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 187-193.
- FERREIRA, Luís Alberto (1985). "Vértice de esperança". *Jornal de Notícias*, nº 248, 8.
- LOPES, Óscar et al. (2000). *Recomeço Límpido - No Centenário de José Gomes Ferreira*. Porto: Sector Intelectual do Porto do P.C.P.
- MORÃO, Paula (2011). "Memórias de infância – alguns exemplos portugueses". In *O Secreto e o Real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 143-158.
- _____ (2011). "José Gomes Ferreira: o enigma do nome". In *O Secreto e o Real – Ensaios sobre a Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 367-378.
- _____ (2011). "José Gomes Ferreira, «O Poeta Andante»", um fingidor em prosa". In *O Secreto e o Real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 379-390.
- PEDRO, Maria do Sameiro (1994). "*Calçada do Sol, Diário Desgrenhado de um Homem qualquer nascido no princípio do Século XX* de José Gomes Ferreira – Encenação de um ser Pensante". *Românica – Revista de Literatura*, n.º 3, 155-162.
- PIRES, Maria da Natividade Carvalho (2005). *Pontes e Fronteiras – Da literatura Tradicional à Literatura Contemporânea*. Lisboa: Editorial Caminho.
- POPPE, Manuel (1982). *Temas de Literatura Viva*. Lisboa: IN-CM.
- ROSA, António Ramos (1986). *Poesia Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1975). *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. Amadora: Livraria Bertrand.
- _____ (1977) "O que é o Neorrealismo: notas para as novas gerações de não iniciados". In *O Neorrealismo Literário Português*. Lisboa: Editora Moraes, 27-42.
- _____ (1985, 9 de fevereiro) "«Emudeceu» o Poeta Militante". *Jornal de Notícias*, nº 248, 8.

2.3. SOBRE JOSÉ SARAMAGO

AAVV. *Palavras para José Saramago* (2011). Lisboa: Fundação José Saramago-Editorial Caminho.

ARNAUT, Ana Paula (2011). “Deixa-te levar pela criança que foste: José Saramago e *As Pequenas Memórias*”. *Navegações. Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, nº1, 46-52.

_____ (janeiro/junho 2011). “Novos rumos da ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)”. *Ipotesi*. Vol. 15, nº1, 25-37.

BASTOS, Baptista (1996). *José Saramago. Aproximação a um Retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote.

CÉU E SILVA, João (2008). *Uma Longa Viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora.

MADRUGA, Conceição (1998). *A paixão segundo José Saramago*. Porto: Campo das Letras.

REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.

2.4. VARIA

COELHO, Jacinto do Prado (1997). *Dicionário da Literatura*. 3ª ed. Porto: Livraria Figueirinhas.

COUTINHO, Afrânio (1976). *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

FELDMAN, Robert (2001). *Compreender a psicologia*. Lisboa: McGraw-Hill.

MAINGUENEAU, Dominique (1998). *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1995). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.